DIE KUNST DER GRIECHEN

VON

ARNOLD VON SALIS

VERLAG VON S. HIRZEL IN LEIPZIG

M Mecklenburg

DIE KUNST DER GRIECHEN

VON

ARNOLD VON SALIS

MIT 68 ABBILDUNGEN

VERLAG VON S. HIRZEL IN LEIPZIG
1919

Copyright by S. Hirzel at Leipzig 1919

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Grimme & Trömel in Leipzig

Meinem Vater

Vorwort.

Es hat den Verfaſſer Überwindung gekoſtet, dieſes Buch zum Abſchluß zu bringen und dem Druck zu übergeben. Nicht, daß der Zeitpunkt der Veröffentlichung ihm als verfrüht erſchienen wäre: das Verlangen nach der zuſammenfaſſenden Behandlung eines großen Gebietes, wie ſie hier verſucht werden ſoll, war in weiten Kreiſen längſt ſchon rege, nun kam noch der äußere Anſtoß des Weltkriegs und ſeiner Folgen hinzu. Das Schickſal hat uns den Spaten aus der Hand geſchlagen, und es wird geraume Zeit dauern, bis die Bodenforſchung im früheren großzügigen Maßſtab wieder aufgenommen werden kann. Die unfreiwillige Pauſe, die ſo entſtanden iſt, wird nicht nur durch Kärrnerarbeit auszufüllen ſein, die Stunde der Sammlung und Sichtung iſt gekommen. Das Studium der antiken Kunſt war ohnehin in Gefahr, in allzu materielle Bahnen gedrängt zu werden; über dem Ausgraben, dem Katalogiſieren und den koſtſpieligen Denkmälerpublikationen kam das innerliche Verarbeiten des aufgehäuften Stoffes faſt zu kurz, hielt jedenfalls nicht immer gleichen Schritt mit der raſchen Erweiterung unſeres Wiſſens. Es iſt vielleicht ganz gut, wenn jetzt einmal gehörig Atem geſchöpft wird, etwas weniger Steine, Scherben und Schutt, und dafür mehr Nachdenken und begriffliche Definition: das ſind die Wünſche und Forderungen der Gegenwart. Die ſichere Ausſicht, daß künftige Entdeckungen und die neuen Erkenntniſſe in ihrem Gefolge den Bau erſchüttern werden, den wir aus verſprengten Trümmern mühſam errichten, darf uns in unſerem Vorhaben keinen Augenblick beirren. Er iſt von vornherein als ein proviſoriſcher Bau gedacht, und gerne wird er einem feſteren weichen. Ohne den Mut zum Fehlermachen iſt ſchlechterdings kein Fortſchritt denkbar, und ein endgültiger Abſchluß wäre für jede lebendige Forſchung der Tod.

Auch in einer anderen Beziehung ſtellt die vorliegende Arbeit Stückwerk dar, denn bloß die eine Seite des Problems iſt überhaupt in Angriff genommen. Gewiß, eine wirklich befriedigende Löſung wäre nur auf doppeltem Wege zu erreichen; neben die Darlegung des hiſtoriſchen Verlaufes müßte der Verſuch einer ſyſtematiſchen Ordnung treten, — unſer ganzes Verhältnis zu den Kunſt- und Lebensformen der Vergangenheit iſt viel zu einſeitig auf rein entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungsweiſe eingeſtellt. Die Anlage des Buches war auch zunächſt in dieſem Sinne geplant, allein äußere Schwierigkeiten, die

namhaft zu machen sich heute erübrigen dürfte, haben uns Beschränkung auferlegt. Es ist der erste Teil der Untersuchung, der hier erscheint, immerhin möchte er den Anspruch erheben, als in sich abgerundetes Ganzes hingenommen zu werden.

An Darstellungen der griechischen Kunstgeschichte, zum Teil sehr guten, fehlt es nicht, und es war keineswegs unsere Absicht, ihre Zahl um eine weitere zu vermehren. Wenn in der archäologischen Literatur die Erörterung von Angelegenheiten, die mit Kunst nur in einem losen oder in gar keinem Zusammenhang stehen, oft einen unverhältnismäßig breiten Raum einnimmt, so liegt das an der besonderen Beschaffenheit des Stoffes, denn schon nach der rein inhaltlichen Seite stößt das Verständnis überall auf Hindernisse sprödester Art. Es wäre ungerecht, hier denselben Maßstab anlegen zu wollen wie an Arbeiten aus dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte, die es in dieser Hinsicht nun einmal viel leichter hat. Indessen wird man, allen Schwierigkeiten zum Trotz, doch immer wieder zu einer streng methodischen Klärung der Begriffe sich zwingen müssen. In unserem Falle handelte es sich darum, das Werden und die Wandlungen der hellenischen Kunst in ihren organischen Zusammenhängen zu schildern, so wie eben eine Lebensgeschichte geschrieben werden soll, unter Berücksichtigung aller wirklich treibenden Faktoren. Dem Anteil des einzelnen Künstlers ist dabei eine bescheidenere Rolle gegönnt worden, als es sonst wohl zu geschehen pflegt, nicht um seine Bedeutung zu verringern, sondern weil nach unserer Überzeugung das andere Moment bisher zu stiefmütterlich behandelt worden ist: die innere Gesetzmäßigkeit der Entwicklung. Wir glaubten einem Bedürfnis abzuhelfen, wenn wir gerade darauf einmal das Schwergewicht zu legen unternahmen. Der Versuch ist neu, und es wird sich nun erst zeigen müssen, ob und wieweit er gelungen sei.

Die Dinge, die hier zur Sprache kommen sollen, sind so allgemeiner Natur, daß jedes Eingehen auf Spezialprobleme sich von selbst verbieten mußte. Manche augenblicklich heiß umstrittene Frage hat der Verfasser nur eben flüchtig berührt, ohne dazu Stellung zu nehmen, in vielen Fällen vertritt er seine besondere Ansicht, welche im Widerspruch zu verbreiteten Anschauungen steht, und die er vor einem anderen Forum noch zu begründen haben wird. Die Polemik gehörte nicht in dieses Buch, es mußte alles unterdrückt werden, was die Klarheit und den einheitlichen Fluß des leitenden Gedankengangs getrübt und gehemmt haben würde. Auch von Zitaten und Quellennachweisen haben wir grundsätzlich Abstand genommen, der Fachmann braucht sie nicht, der Laie kann sie nicht gebrauchen. Unsere Darstellung aber wendet sich an einen weiteren, kunstgeschichtlich und künstlerisch interessierten Kreis. Ein Handbuch freilich ist es nicht, und der Leser wird es vielleicht als starke Zumutung empfinden, wenn er sich darauf angewiesen sieht, die Belehrung über alles Tatsächliche auf anderem Wege sich beschaffen zu müssen. Wir

betonen nachdrücklichſt, daß dieſe Arbeit keinen Erſatz, ſondern eine Ergänzung der vorhandenen Literatur bedeuten ſoll. Ein wertvolles und zuverläſſiges Hilfsmittel iſt der erſte Band von Springers Handbuch der Kunſtgeſchichte ⟨nach Adolf Michaelis neu bearbeitet von Paul Wolters⟩, dazu Franz Winters Kunſtgeſchichte in Bildern ⟨beides im Verlag A. Kröner, Leipzig⟩ — um nur das Nächſtliegende zu nennen.

Denn auch die hier beigegebenen Abbildungen genügen natürlich nicht. Der Leſer möge der Ungunſt der Zeitumſtände Rechnung tragen, die mehr zu bringen uns verboten hat, und die verbreiteten Illuſtrationswerke gelegentlich zu Rate ziehen. Dank dem bereitwilligen Entgegenkommen des Herrn Verlegers und freundlicher Unterſtützung von anderer Seite hat wenigſtens eine Auswahl guter Bilder Aufnahme gefunden, ſie ſind mit Bedacht und nach beſtimmten Geſichtspunkten zuſammengeſtellt, allein ſie wollen doch nur als erläuternde Zutat zum Text verſtanden werden, nicht umgekehrt. Im Grunde genommen müßte jede ſtilgeſchichtliche Abhandlung ſo geſchrieben ſein, daß ſie der Abbildungen gar nicht erſt bedürfte: mit einer ſinnlichen Anſchaulichkeit der Sprache, die ganz von ſelber klare Formvorſtellungen auszulöſen vermag. Von dem Ideal einer ſolchen «Kunſtgeſchichte ohne Bilder» iſt dieſe hier freilich noch weit entfernt, keineswegs nur ihrer gedrängten Kürze wegen. Das Buch iſt langſam entſtanden und manches, was dem Verfaſſer während der Niederſchrift als geeignete Faſſung erſchien, würde er heute anders ſagen. Es iſt ſchon ſo: um die Prägnanz und Überzeugungskraft des Ausdrucks wird jeder, der es ſich zur Aufgabe macht mit Worten ein Dolmetſch der bildenden Kunſt zu ſein, bis an ſein Ende ringen müſſen.

Münſter i. W., Oſtern 1919. Arnold von Salis.

Inhalts=Verzeichnis.

Vorwort.

Seite

Erſter Abſchnitt. Die Kunſt der Frühzeit 1

I. Das Erwachen 2
1. Naturalismus 3
2. Die loſe Zierform 8
3. Das Untektoniſche 11

II. Die Erſtarrung 16

Zweiter Abſchnitt. Die archaiſche Kunſt 22

I. Organiſation 25
1. Feſtigung 27
2. Verdeutlichung und Klärung 34

II. Beſchränktheiten und Beſchränkung 41
1. Einſeitigkeit 42
2. Schematismus 50
3. Ornamentierung 58

III. Manierismus 62
1. Zuſpitzung der Form 64
2. Verfeinerte Art 69

Dritter Abſchnitt. Die klaſſiſche Kunſt 77

I. Frühklaſſik 79
1. Schlichtheit und Größe 82
2. Der Wille zur Wahrheit 90
3. Geiſtige Werte 101

II. Reife Klaſſik 108
1. Bewegtheit 112
2. Schönheit 132
3. Harmonie 151

III. Auflockerung 179
1. Entkräftung der Form 181
2. Weiche und weichliche Art 191

Vierter Abſchnitt. Die helleniſtiſche Kunſt 203

I. Triebkräfte des Hellenismus 207
1. Macht und Reichtum 209
2. Temperament 227
3. Erkenntnisdrang und Illuſion 234

Seite

II. Spielarten des Hellenismus 252
1. Barock 253
2. Rokoko 262

Fünfter Abschnitt. Die Kunst der Spätzeit 270

I. Klassizismus 272
1. Beruhigung und Vereinfachung 274
2. Korrektheit, Ordnung, Zucht 280

II. Abschluß 289

Register 294

Verzeichnis der Abbildungen 296

Abbildungen . . . . . Anhang

Erſter Abſchnitt.

Die Kunſt der Frühzeit.

SPÄT erſt beginnt die Bühne ſich zu beleben, die einſt der Schauplatz blendender künſtleriſcher Taten werden ſollte. Zu einer Zeit, wo in benachbarten Ländern, beſonders in Ägypten, der Weg zu einem monumentalen Stil von überwältigender Wucht und Größe ſeit langem ſchon gefunden war, ſteckt bei der Bevölkerung des griechiſchen Feſtlands und der ägäiſchen Inſelwelt das bildneriſche Schaffen noch in den primitivſten Formen. Es ſind träge, dumpfe Regungen, welche dem Erwachen der helleniſchen Kunſt vorangegangen ſind; nichts weiſt auf die künftige Führerrolle hin. Während der ganzen Dauer der neolithiſchen Periode, und noch eine gute Strecke darüber hinaus, entfernt ſich das Können und Wollen jedenfalls nicht grundſätzlich von dem, was für weite Gebiete der vorgeſchichtlichen Welt überhaupt die Norm bedeutet. Die ſteinzeitliche Kultur Griechenlands iſt der analogen Entwicklungsſtufe in Mittel- und Südoſteuropa blutsverwandt. Langſam und ſchwerfällig ſchleppt ſich das Tempo hin; in unmeßbaren Zeiträumen wandeln ſich die Formen auf kaum wahrnehmbare Weiſe, und es ſind vorwiegend Verbeſſerungen techniſcher Art, in denen ein Fortſchritt ſich meldet. Die geſtaltende Phantaſie geht beharrlich in breitgetretenen Bahnen, und was ſie vorbringt, iſt von einer ermüdenden Gleichförmigkeit.

Zu Beginn des zweiten Jahrtauſends aber drängen neue und eigenartige Erſcheinungen ans Licht. Nicht plötzlich, doch merkwürdig raſch, am zögernden Gang der bisherigen Entwicklung gemeſſen, löſt ſich aus der Allgemeinheit zunächſt auf einem lokal ſehr beſchränkten Gebiet eine Sonderexiſtenz heraus, für die es nun im weiteſten Umkreis tatſächlich nichts Vergleichbares gibt. Die Bronzezeit auf Kreta und an ſeinen Nachbarſtätten — die minoiſche, wie man ſie nicht eben glücklich getauft hat, nach der Minosinſel, ihrer eigentlichen Heimat; die ägäiſche, im rein geographiſchen Sinn — bringt uns das erſte Lebenszeichen jener gewaltigen ſchöpferiſchen Kraft, die aus dem Boden dieſer Mittelmeergeſtade das Gewächs der griechiſchen Kunſt in die Höhe treiben ſollte. Die Frage nach dem Urſprung der helleniſchen Kultur iſt gewiß noch nicht ſpruchreif, allein ſchon die Er-

kenntnis, daß zahlreiche Elemente dieſer kretiſch-mykeniſchen Kunſt im Formenſchatz der folgenden Perioden befruchtend weiter wirken, würde eine ſcharfe Trennung als willkürlichen Schnitt verbieten. Vor allem aber iſt es notwendig, daß das Auge, welches die richtige Einſtellung auf die ſtraffe Eigenart frühgriechiſchen Kunſtſchaffens ſucht, zunächſt einmal die loſe wogende Unruhe der unmittelbaren Vorſtufe durchmeſſen habe; erſt der Kontraſt eröffnet das Verſtändnis für die bewußten Willensäußerungen eines von Grund aus anders orientierten Stils. Und hier handelt es ſich um Schichten, die, bei aller Gegenſätzlichkeit, in einem ſonderbaren Zuſammenhang ſtehen. Wie die Bilderwelt der mittelalterlichen Malerei den Zauber ihrer ſpröden Kraft vor dem Gefunkel eines magiſchen Goldgrunds zu erhöhter Wirkung bringt, ſo iſt in der älteren Griechenkunſt ein harter Wirklichkeitsſinn mit Erinnerungen an phantaſtiſche Kindheitsträume durchflochten. Mit wuchtigen Hammerſchlägen hat die archaiſche Kunſt das feſte Gerüſt eines monumentalen Formenſyſtems ſich zurechtgezimmert, aber durch ſeine Ritzen und Spalten ſchimmert die glühende Farbenpracht einer verdämmernden Märchenwelt, die in mehr als einer Hinſicht den Namen des goldenen Zeitalters verdient.

I. Das Erwachen.

Das ſchnelle Aufleben dieſer genialen Begabung, die nach dem heutigen Stand unſeres Wiſſens faſt unvermittelt einſetzt, eine Rührigkeit entfaltet, als gälte es, lange Verſäumtes nachzuholen, und bald eine ungeahnte Stoßkraft der Außenwirkung an den Tag legt, iſt uns noch ein Rätſel; die Vorſtellung einer natürlichen Evolution läßt uns hier im Stich. Begreiflich genug, daß unſere Zeit vor dieſer ſtrahlenden Erſcheinung, deren Entdeckung zudem ganz plötzlich und überraſchend kam, geblendet wie vor einem Wunder ſtand; erſt die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte haben die Schleier von dieſen berückenden Schätzen gelüftet. Die Bilder ſind ſo ſprechend, von einer ſo überzeugenden Anſchaulichkeit, daß der Betrachter ſich auf den erſten Blick gefangengibt. Sinnliche Schönheit, verbunden mit einem hohen techniſchen Raffinement: dieſe Kunſt iſt vollkommen Herr über das Material. Sie verfügt auch über eine große Gelenkigkeit in formaler Hinſicht, die kompliziertеſten Aufgaben löſt ſie mit ſpielender Hand, keine Schwierigkeit vermag ſie zu ſchrecken. Es iſt als ſuche ſie mit Fleiß nach Stellungen und Bewegungen, die nicht gewöhnlich ſind. Denn dies fällt hier immer wieder auf, gerade gegenüber der dann folgenden Periode, die ſich viel mehr beſcheidet: die lebhaft erregte Phantaſie, der unermüdliche Geſtaltungsdrang, ein Schöpfen aus berauſchender Fülle. Und dann begegnen wir einem Sinn für das Dekorative, der uns ſeltſam vertraut anmutet; oft ſchon wurde angeſichts dieſer brillanten

Firnismalereien und zart gefärbten Fayencen an die elegante Kunst der Japaner erinnert, und eine auffällige Verwandtschaft mit den Stilformen Ostasiens besteht auch in der Tat.

Trotzdem, scheint mir, wird gegenwärtig das bildnerische Schaffen dieser Vorzeit, als «Kunst» im eigentlichen Sinne, überschätzt, und es ergibt sich so vom Werdegang der Antike leicht ein völlig verschrobenes Bild. Man ist sogar so weit gegangen, von einem Anachronismus zu sprechen, als hätte diese Periode dem normalen Verlauf der Entwicklung vorgegriffen und eine Frühgeburt bewirkt, Formen ausgebildet, wie sie erst in einem viel späteren Stadium der Reife zu erwarten wären. Der Annahme solcher willkürlicher Bewegungen in der Kunstgeschichte wird man von vornherein mit Mißtrauen begegnen, hier aber ist es mehr als berechtigt, und vollends der beliebte Vergleich mit unserem Impressionismus stellt die Sache auf den Kopf. Man sollte sich nicht verblüffen lassen. Diese Bildnerei der Prähistorie mag dem modernen Geschmack mit seiner Vorliebe für die Reize der Simplizität noch so reichen Genuß bereiten: sachlich prüfende Kritik wird nicht verkennen, daß wir hier doch noch ganz naiven Auffassungen gegenüberstehen, den Entdeckerfreuden einer jungen Menschheit, die mit weit offenen Augen voll Staunen um sich schaut in die eben sich eröffnende üppige Welt. Gewiß wäre es undankbar und ungerecht, das Anfängerhafte und Unzulängliche dieser frischen und so selbständigen Individualität einseitig zu betonen. Aber der Einsicht wird man sich nicht verschließen dürfen, daß der starke Effekt dieser Dinge zu einem guten Teil auf Momenten beruht, die außerhalb des rein Künstlerischen liegen.

1. Naturalismus.

Der primitive Charakter dieser Periode verrät sich schon im Stofflichen. Das Triebleben einer noch einfach veranlagten Natur steht durchaus im Vordergrund. Jagd und Abenteuer, Kämpfe mit Bestien zu Wasser und zu Lande, aufregende Schauspiele, Raubzug und Fehde. Einen breiten Raum nimmt der Kultus ein, religiöse Tänze, Opfer und Gebet: Dinge, welche die spätere Kunst keineswegs ablehnt, aber dann eben doch ganz anders anfaßt und in eine viel höhere Sphäre hebt. Das hier ist eine Kunst der naiven Ursprünglichkeit. Wie ein Kind, das alles in die Hand nimmt, was sich ihm darbietet, greift sie keck nach jeder Erscheinung, die in den Bereich ihrer Sinne gerät. Daher dieser außerordentliche Reichtum in materieller Hinsicht, der einen zunächst überrascht. Die ganze Welt des Sichtbaren ist das Thema der Kunst, Menschen, Fauna, Vegetation, den unscheinbarsten Geschöpfen und Gewächsen geht sie nach, nichts ist ihr zu gering. Und unter einem ganz bestimmten Gesichtswinkel betrachtet sie das alles: lebendig muß es sein.

Das bunte bewegliche Treiben und Geſchehen um ſie her reizt und lockt ſie; impulſiv neugierig iſt ſie und ſtets zur Stelle, wenn es irgend etwas zu ſehen gibt. Kein Wunder, daß ſie gefliſſentlich dem Unbewegten aus dem Wege geht und nach Stoffen ſucht, die dieſem Durſt nach dem Lebendigen Rechnung tragen. Es iſt erſtaunlich, wie dieſe Künſtler ſelbſt dem ſcheinbar Regungsloſen ungeahnte Reize der Bewegung abgewinnen. Ein Vorwurf, der besonders die Vaſenmalerei immer aufs neue beſchäftigt, iſt das Meer, mit ſeinen Geheimniſſen und intimſten Reizen ⟨Fig. 1, 2⟩. Der Maler hat es ſich nicht leicht gemacht, er ſetzt uns nicht die Dinge vor, die an der Oberfläche ſchwimmen; was das Auge tief unter dem zitternden Waſſerſpiegel in verworrenen Umriſſen erſpäht, tritt uns hier als ſcharf erfaßtes Bild entgegen. Das Stilleben auf dem Grund der See, das doch ſo wunderſam erfüllt iſt von leiſem Leben: wo ſich die Arme der Seeſterne und Polypen träge wie im Traum bewegen, wo zwiſchen wuchernden Bänken von Schwämmen und Algen der Nautilus ſeine ſtillen Bahnen zieht; alles lebt hier, reckt und dehnt und windet ſich. Das Seegewächs, das aus der Tiefe ſteigt, dem Ziehen und Stoßen der Flut elaſtiſch folgt und bebt; die Quallen mit ihren ſchleimigen Körpern, die ſteigen und ſinken. Auf Wandgemälden ſehen wir Delphine um Korallenriffe ſich tummeln, fliegende Fiſche ſchnellen durch die Flut. Oder der Maler biegt dem Beſchauer die Zweige des Dickichts auseinander und läßt ihn den klopfenden Puls der Wildnis fühlen. Den arglos trällernden Vogel im Buſch beſchleicht die Katze auf ſamtnen Pfoten, die Ohren gereckt, im gläſernen Auge verzehrende Gier. Eine der farbig eingelegten Dolchklingen entrollt ein üppiges Landſchaftsbild: an den Ufern des Fluſſes, der von Fiſchen wimmelt, machen zwiſchen den Papyrusſtauden hindurch flinke Geparde auf erſchreckt emporflatternde Enten Jagd. Löwen verfolgen in gewaltigen Sätzen Gazellen, die geſtreckten Laufes entfliehen. Feine Fayencereliefs zeigen Kühe und Wildziegen, die ihre Jungen nähren. Die prachtvollen Stierſzenen der beiden Goldbecher aus Vafio ſind allbekannt. Es dürfte kaum möglich ſein, den Stoffbereich erſchöpfend zu umſchreiben; die Kunſt zieht auf immer neue Entdeckungsfahrten in den ſchwellenden Reichtum einer paradieſiſchen Natur und kehrt ſtets mit Beute beladen zurück, die ſie mit ſcharfen Späheraugen in momentaner Bewegung erfaßt hat. Verblüffend dieſe Friſche der Beobachtung, welche die zarteſte Pflanze in Feldern von verſchwenderiſcher Buntheit entdeckt. Die Wände der kretiſchen Paläſte ſind mit gemaltem Blumenflor derart überſponnen, als ſchütte der Zaubergarten dieſer Inſel das ganze Füllhorn ſeines Wachstums vor uns aus. Dabei iſt die Sonderart der verſchiedenen Bäume, Sträucher und Gräſer ſehr ſicher und frei von aller Schablone herausgeholt, und jeder Stengel hat ſein eigenes Leben und eine taufriſche Saftigkeit. Niemals wieder hat die Antike einen ſo feingeſchliffenen Sinn für die Individualität pflanzlicher Formen beſeſſen, wie denn überhaupt die Wiedergabe

der Landschaft und ihrer Einzelzüge um ihrer selbst willen ihr in der Folge völlig fremd geworden ist.

Man sieht in dem starken Talent für täuschende Darstellung von Naturdingen den Beweis für die hochentwickelte künstlerische Kultur und das vorgeschrittene Kunstwollen dieser Frühzeit. Allein die Unmittelbarkeit der Anschauung, den hellen Blick und das sichere Verständnis für Formen und Vorgänge der Umwelt hat diese Kunst mit derjenigen der Primitivsten gemein. Die Wandgemälde, Felszeichnungen und Schnitzereien der paläolithischen Höhlenbewohner unseres Kontinents, und andererseits manche Leistungen der Naturvölker von heute stehen an Frische des Empfindens und Eindrücklichkeit der Gestaltung den Bildern dieser ägäischen Kunst sehr nahe; bisweilen stellt man ganz erstaunliche Übereinstimmungen fest. Gewiß ist dieser «primäre Naturalismus» der ältesten Kulturstufen wie auch der rezenten Primitiven anderen Wurzeln entsprossen und demnach verschieden zu bewerten. Der Kunsttrieb des Jägers, der seine Erfahrungen und Erinnerungen in das feste Abbild überträgt und dadurch das Gedränge seiner Phantasie entlastet, verfolgt damit noch keinen weitergehenden Zweck als den einer Mitteilung oder doch Klärung von Vorstellungen, die ihm zu schaffen machen; aber meist ohne die Bildelemente so zu sammeln und zu ordnen, daß der Gesamteindruck ein ästhetisch anregender wäre. Die Motive der reproduzierenden Tätigkeit sind noch rein triebhafter Natur oder aus praktischen Bedürfnissen zu erklären. Für die minoische Zeit, die solchen Urzuständen längst entwachsen ist, trifft das natürlich nicht mehr zu, und doch wird auch hier noch das Interesse vom Gegenständlichen in einer Weise in Anspruch genommen, daß die formalen Überlegungen nur zögernd sich einzumischen beginnen. Die Schilderungen sind sehr oft von einer losen und sprudelnden Art, die sich nicht in straffe Bahnen zwängen lassen mag. Das Bruchstück einer Silbervase mit der Belagerung einer Stadt steckt so voll von Detail, daß der Beschauer durch den Inhalt nur langsam sich durchwindet; unermüdlich sind diese Bilder im Aufzählen von Beiwerk, im Anhäufen und Ansammeln einer überreichen Mannigfaltigkeit. Nur daß unter diesem ungezügelten Mitteilungsbedürfnis Klarheit und Übersichtlichkeit des Ganzen leiden; die naive Freude am bloßen Geschehen versperrt einer sichtenden Komposition den Weg, und so haben diese Bilder leicht etwas Haltloses; man könnte hinzutun oder wegnehmen, ohne die Gesamtwirkung entscheidend zu beeinflussen.

Dieser Mangel an Beherrschung wird um so fühlbarer, wenn sich die Bildfülle in einen kleinen Rahmen zusammendrängt, und gerade das kretische Kunsthandwerk macht von solchen anspruchsvollen Kompositionen oft genug Gebrauch. Wie ist das Reliefband jenes Speckstein gefäßes mit der Ernteprozession (Fig. 3, 4) von zuckendem Leben schwer, wie stoßen und drücken sich hier die Gestalten in launischem Spiel der Abwechslung! Man tastet unwillkürlich die

ineinandergepreßte Maſſe ab nach den Gelenken der Kompoſition, aber ſchon der Umſtand, daß jeder Erklärer die Akzente wieder anders ſetzen möchte, beweiſt es, daß das Ganze der eindeutigen Gliederung und der führenden Linien ermangelt. Die verbindenden oder trennenden Motive ſind da, doch beruhen ſie mehr auf inhaltlichen und pſychologiſchen Gleichungen und Gegenſätzen als auf jenen optiſch klaren, die mit feſtem Griff den Knäuel des Stoffs entwirren und die Dinge ſo zurechtrücken, daß das Bild in geſicherten Zuſammenhängen ſitzt. Die beiden Becher aus Vafio ſind als Gegenſtücke auf wirkungsvollſten Kontraſt der Situation und Stimmung komponiert, und auch beim einzelnen Bildſtreifen läßt ſich hier der Berechnung bis in Teilformen folgen. Aber eine ſolche Sauberkeit der Dispoſition gehört zu den großen Seltenheiten, und dann erheben Nebenmotive und Zutaten, die nicht notwendig ſind, immer noch ſo vorlaut ihre Stimme, daß das Gewicht des Allzuvielen die mühſam erſtrebte Einheit wieder aus den Fugen drücken will. In ſehr vielen Fällen aber mag man von ſtreng formalen Konſtruktionen gar nichts wiſſen; der Künſtler bringt die Einfälle an, wie ſie ihm zugetragen werden, in zerſtreuter Folge, in jener freien und willkürlichen Gruppierung, die ſcheinbar dem bunten Bild der Wirklichkeit entſpricht.

Und doch hat bei all dem die Naturtreue dieſer Kunſt ihre Grenzen. Es ſteckt viel helle Beobachtung in den Bildern, aber ſie gleitet prüfend nur an der ſichtbaren Außenſeite hin, verfügt erſt über eine unvollkommene Einſicht in das Innere der Organismen. Die naive Unbefangenheit in dieſer Hinſicht gibt ſich ſchon in der Bildung der Einzelweſen kund; vom Bau des Körpers beſteht noch keine klare Vorſtellung. Den menſchlichen Figuren fehlt das Knochengerüſt und damit die Konſiſtenz. Obwohl man ſich ſogar im Relief an einer realiſtiſch wirkenden Modellierung verſucht, wie ſie die folgende archaiſche Kunſt gar nicht anſtrebt. Aber während dieſe ſtets mit Nachdruck die Scharniere des Mechanismus zu betonen liebt und das Gerüſt des Ganzen ſo deutlich durchſcheinen läßt, daß der Leib wie durch Röntgenſtrahlen erleuchtet und das Skelett ſichtbar wird, iſt hier von einem Beobachten der anatomiſchen Einrichtung noch nicht die Rede. Die Gliedmaßen bewegen ſich willkürlich, als hingen ſie nicht mit dem Rumpf zuſammen, und es kommen Stellungen und Verdrehungen vor, wie ſie die Wirklichkeit niemals zuläßt. Ob es nun Gaukler ſind, die einen Luftſprung machen, ob hüpfende Tänzer oder Jäger und Krieger in heftiger Aktion: immer ſehen die Glieder aus, als ſeien ſie aus den Angeln gerenkt; die Arme der Frauen auf dem großen Tirynther Wandbild biegen ſich gleich Schwanenhälſen. Und bei jenen monſtröſen Miſchweſen, wie ſie der Typenvorrat der geſchnittenen Steine in Menge aufweiſt, beſteht das Bizarre nicht bloß in der Vereinigung heterogener Elemente, ſondern in dem närriſchen Eigenſinn ihrer Extremitäten, die ſich wirbelnd in eigentlichen Kugelgelenken drehen. Die geſpenſterhaft dünnen Weſpen-

taillen und Spinnenbeine der Figuren versetzen unser Publikum immer aufs neue in Staunen, und auch die verschwenderischste Angabe von Muskeln und Sehnen vermag über die Gebrechlichkeit der Erscheinung nicht hinwegzutäuschen. Die Tiere sind im allgemeinen weit besser und überzeugender wiedergegeben, aber auch hier bleibt der Künstler für manchen kühnen Verstoß wider die Natur die Motivierung schuldig. Das gleiche läßt sich sagen von Darstellungen aus der Pflanzenwelt, der Einzelform liegt intimste Naturkenntnis zugrunde, sobald man aber Aufschluß verlangt über das Struktive des Gewächses, versagt das Bild: darüber, wie die Blüte aus dem Stengel herauskommt, wie der Baum im Boden haftet, macht sich diese Zeit noch keine Gedanken.

Wagt man sich dann gar an größere Naturausschnitte, so zieht die Vernachlässigung der organischen Zusammenhänge immer weitere Kreise. Die einzelnen Teile sind noch nicht zur kompakten Einheit verschweißt. Das Landschaftsbildchen des Nildolchs stellt ein Mosaik von losen Brocken dar, ist nicht von einem einzigen Augenpunkt aus erfaßt, das gleichmäßig breite Band des Flusses wird in Oberlicht gegeben, die Fische im Wasser aber und am Ufer die Tiere und Pflanzen im Profil. Noch liegen die Elemente unverbunden nebeneinander. Auf manchen Wandgemälden werden die Figuren der Staffage und die Versatzstücke der Szenerie in verschiedenen Höhen über die Fläche zerstreut und treiben sich da freischwebend umher, wie auf Zeichnungen der Kinder oder der Primitiven, sie sind gleichsam entwurzelt, denn der Boden trägt sie nicht, der Bildgrund hat nicht den Raumwert einer Geländefläche, selbst wenn er gelegentlich von Terrainlinien durchsponnen wird. Die Begriffe der Tiefenstaffelung und Räumlichkeit sind am Horizonte noch nicht aufgestiegen, und wo man vereinzelte Ausnahmen eines perspektivischen Sehens zu erkennen meinte, beruht dies auf einer irrtümlichen Auslegung des Tatbestandes. Es war deshalb ein unglücklicher Einfall, hier von einer Kunst des Impressionismus zu sprechen, es fehlt schon die Grundbedingung: die optische Totalität. Die ganz naive Kritiklosigkeit in der Wiedergabe eines Raumganzen verrät sich in jenen abstrusen Terrainformen, die auf Landschaftsbildern und Meeresidyllen bisweilen von allen Seiten in den Rahmen wachsen, als Erdschollen, Felszacken oder Korallenriffe, bald in knorrigen Wucherungen, bald in amorphen Massen, oft tropfsteinartig vom oberen Rand herunterhängend, so daß die Erklärung der Vasiobecher zunächst auf geballte Wolken riet. Die Szene ist nicht bedingt durch die Gestalt des Lokals, sondern umgekehrt, das Bild wird nachträglich, zum Zweck der Raumfüllung, mit landschaftlichen Fetzen garniert, aber auf eine ganz unorganische Art und ohne jede Rücksicht auf reale Möglichkeit. Der gesamte Typenvorrat dieser Kunst ist aus der reinen Anschauung hervorgeholt, an allen Dingen haftet noch der frische Erdgeruch, klebt etwas von dem feuchten Lehm, aus dem der Schöpfer

ſie geformt, und jedes Objekt ſtellt ſich als das unverfälſchte Erinnerungsbild eines Sinneneindrucks dar. Aber noch wird das einzelne Steinchen als ſolches erſt zur Prüfung in die Hand genommen, und bis zu jenen Höhen, die einen Überblick und ein Zuſammenſehen des Vielen erlauben, iſt noch ein langer, dorniger Weg.

2. Die loſe Zierform.

Ein weiteres Moment primitiven Verhaltens ſehen wir in jenem Dekorationsbedürfnis, das in mancher Hinſicht an den Schmucktrieb der Wilden erinnert. Im Grunde dient die ganze techniſch ſo hochentwickelte Kunſt dieſer Zeit der Verzierung des Menſchen ſelbſt, ſeiner Wohn- und Grabſtätte und ſeines Hausgeräts. Der Körper iſt beladen mit gleißendem Schmuck, Spangen und Halsketten, Fingerringen, Kopfbedeckungen von ganz bizarrer Form kommen vor. Beſonders die Toten werden in überreichem Maß mit Zierat ausgeſtattet. An Bauten wie Utenſilien wird die beſcheidenſte Fläche mit einem gewaltigen Aufwand von Farbe und Formen bedeckt. Die Faſſade des Atreusgrabes iſt überſponnen mit Ornamenten, deren wuchernde Fülle der wirren Phantaſtik polyneſiſcher Baukunſt kaum nachſteht.

Die Art, wie dieſe Verzierungen angebracht werden, hat etwas ausgeſprochen Spieleriſches. Das Auge hat das ruhige Ausmeſſen noch nicht gelernt, es geht haſtig und unſtet umher. Große einheitliche Flächen werden noch als langweilig und unleidlich leer empfunden. Eine lange Wandflucht wird zerſtückelt und muß vor- und zurücktreten. Das Einerlei iſt äſthetiſch reizlos, in den kretiſchen Paläſten ſind die Fugen der ſchimmernd weißen Alabaſterplatten bisweilen mit brandrotem Stuck verſtrichen, das Deckengewölbe des Atreusgrabes war überſät mit funkelnden Metallroſetten. Bei umfangreichen Figurenbildern iſt der Hintergrund nicht monochrom, ſondern wechſelt in den Tönen. Der noch flatterhafte Farbenſinn verlangt den ſchnellen Rhythmus, das jähe Umſpringen, in einem fort ſoll es bewegt und intereſſant zugehen. Daher die außerordentliche und höchſt naive Freude an einer loſen lebendigen Farbigkeit, an lauten Kontraſten möglichſt leuchtender Farben, gelb, hellblau und rot. Dieſe Vorliebe für einen hüpfenden und ſcheckigen Dekor beherrſcht vor allem das Koſtüm der Frauen, das in der klaſſiſchen Zeit ſchlicht, großzügig und gehalten iſt: hier ein kurzatmiges Vielerlei, eine Zerteilung der Fläche in kleine und kleinſte Flecke. Der grellbunt gemuſterte Rock auf einem Wandgemälde aus Hagia Triada ⟨Fig. 5⟩, mit ſeiner faſt beleidigenden Diſſonanz, nimmt es mit dem närriſchſten Harlekingewand unſeres Faſchings auf. Dieſer Farbenhäufung entſpricht ein Formenſinn, der die Schönheit im Überquellenden erblickt. Die kretiſche Frauentracht geht offenſichtlich darauf aus, mit ihrem Gemenge von Beſatzſtreifen, Falbeln, Franſen, Flittern

und Stehkragen die schlichte Grundform zu verhüllen und die Erscheinung zu komplizieren. Ein Hang zum Überfluß nicht nur, sondern recht eigentlich zum Überflüssigen, ein Luxus, der mehr als zwecklos, oft genug zweckwidrig ist. Wie die Verzierung des Säulenschaftes mit umlaufenden Zickzackbändern den Stamm zerfasert und ins Wackeln bringt, so wird durch eine horizontale Streifenteilung der bauschigen Röcke der Standfestigkeit des Körpers entgegengewirkt. Die Klarheit der struktiven Linien, welche der späteren Architektur über alles geht, ertrinkt hier im Ornamentreichtum, die Gesamtanlage der schmückenden Elemente hat etwas Unbeherrschtes, und sie ist unkünstlerisch im Sinne des eigentlichen Griechentums. In der Keramik verweigert die Bemalung den Gesetzen des Tektonischen oft in störrischem Eigensinn den Gehorsam und geht Wege, welche die Richtlinien des Aufbaus rücksichtslos durchkreuzen.

Als suche diese Kunst durch ihre überstürzte Geschäftigkeit das Auge über formale Mängel wegzutäuschen und das nüchterne Nachprüfen zu verhindern, weicht sie nach Möglichkeit der einfachen Satzkonstruktion aus. Denn dies gilt für die meisten Äußerungen dieser Frühzeit: sie sind unpräzis. Der Zeichnung fehlt die Schärfe und jene Sicherheit, welche die Einzelformen mit festen Zähnen ineinandergreifen läßt. Die Ornamentstreifen sind selten ganz genau gefügt, sondern wie durch ein leises Rütteln verschoben. Da sind auf eine schwarzgefirnißte Vase weiße Lilien gemalt, zu dreien gruppiert, und nun wolle man im einzelnen beachten, wie wenig noch auf strenge Responsion und Gleichgewicht gegeben wird: nach Stellung, Zahl und Form ihrer Blüten sind die Stengel verschieden. Es ist zweifellos ein Mangel an Aufmerksamkeit, der solche Abweichungen und Unregelmäßigkeiten verschuldet hat, aber vom Standpunkt des herrschenden Kunstwollens sind es keine Fehler. Es besteht gar kein Bedürfnis, alles ganz gleich zu machen, und auf absolute Korrektheit wird jedenfalls kein besonderer Wert gelegt. Diese Kunst mag sich keinen Zwang antun, lehnt alles Steife ab. Es ist ein Stil der losen Formen, und die hervorragendsten Schöpfungen dieser Zeit zeichnen sich gerade durch jene Schönheit aus, die im Fessellosen liegt. Für die Reize einer so eigenartig prickelnden Ornamentik, wie sie die hier ⟨Fig. 6⟩ abgebildete Kamareskanne bedeckt, dürfte kein modernes Auge unempfindlich sein, allein der Grieche klassischer Zeit würde angesichts der vielen Defekte in der Anlage nicht zu reinem Genuß kommen. Die beinahe absichtlich zur Schau getragene Gleichgültigkeit — das zentrale Muster unter dem Ausguß ist verschoben, die seitlichen Kreise sitzen ungleich hoch, und von den Sternen in ihrer Mitte entspricht keiner dem andern —, das Zerfahrene und allzu Sorglose muß einem streng geschulten Geschmack störend sein. Und doch beruht der Zauber dieses nervös unruhigen Formen- und Farbenspiels gerade auf dem freien Wurf und dem Unberechneten. Das Gesamtmotiv bekommt durch dies Ziehen und

Wandern den Charakter eines Perpetuum mobile: Feuerrädchen, die ſich ſtändig drehen, Sterne und Funken von ſich ſprühen in die Nacht des Firnisgrundes.

Nicht daß man für die Vorzüge der Symmetrie überhaupt unempfindlich geweſen wäre; beſonders in der Kleinkunſt, welche die Gruppierung im Wappenſchema liebt, ſpielt ſie eine beträchtliche Rolle. Aber merkwürdig iſt es doch, wie häufig man ſich, bei rein dekorativen Aufgaben ſogar, an die Reſponſion gar nicht kehrt, und ganz aſymmetriſche Bildungen, wie ſie ſpäter ſchlechterdings undenkbar wären, finden ſich recht oft. Man ſcheut ſich nicht, den Henkel einer Taſſe mit einem plaſtiſchen Zweig in ſchräger Richtung zu verzieren, als ſei er achtlos hingeworfen. Oder die dunkle Silhouette eines mächtigen Tintenfiſches wird über den Bauch einer Vase gebreitet; aber quer muß er das Bildfeld durchſchneiden, mit ſchief geneigter Achſe, und ſeine Arme ſchlängeln und winden ſich ſo, daß an einer Stelle eine große Leere und anderswo ein wirrer Strudel von Formen entſteht. Hier und in manchen ähnlichen Fällen iſt die diagonale Anordnung des Bildſchmucks mit Abſicht gewählt; ſie wird offenbar als apart empfunden, indem ſie den Eindruck des Zufälligen und Ungehemmten, der momentanen Bewegung macht. Es iſt ein ganz beſonderer Saft, der alle dekorativen Elemente dieſer Kunſt durchtränkt, daß jede Form belebt erſcheint. Das rein abſtrakte Ornament iſt ſo gezeichnet, als ſei es vom Schwellen und Treiben pflanzlichen Lebens erfüllt. Die Maler ſetzen ihr ganzes Können daran, dem vegetabiliſchen Schmuck die vollſte Freiheit zu laſſen. Die Ranken folgen dem Willen einer natürlichen Kraft, die frei hingeklecksten Blättchen an Henkel und Hals der Vaſen biegen ſich wie vom Windhauch gekräuſelt; auf Griff und Klinge eines Paradedolchs ſind Lilienblüten loſe hingeſtreut. Und je kühner die Abweichungen von der ſtarren Norm, um ſo ſtärker iſt der Bewegungseindruck. Wilde Bäche weißer Farbe laufen auf manchen Kamaresvaſen über die ſchwarze Wölbung hin ⟨Fig. 7⟩. In toller Laune wirft der Pinſel um ſich; außer Rand und Band im wörtlichſten Sinn ſchleudert das Ornament ſeine weiten Schlingen in das Bild hinein, und wir ſtehen hier an der Schwelle einer faſt beängſtigenden Anarchie des Zierwerks. Gleich flatternden Papierſerpentinen ſchaukeln und ſchwanken die Linien umher, in Kurven und Spiralen von rauſchendem Schwung. Sie ſind von einer Flüſſigkeit, die ſich nicht aufhalten läßt, und an keiner Stelle darf ſich die Bewegung ſetzen. Man läßt dabei ſelbſt dem Zufall freies Spiel, indem auf manchen Vaſen nach flüchtigem Aufklatſchen der Farbe die Tropfen willkürlich gleiten und rieſeln dürfen, und die bizarrſten Irrgänge ſind Augen, die ſo hungrig nach Überraſchungen ſind, gerade recht.

Die Zwangloſigkeit, das Fahrige und Haſtige liegt dieſen Menſchen im Blut, es iſt auch im Leben Stil. In der körperlichen Erſcheinung ſchon tritt es deutlich zutage. Luſtig und ungeberdig ſoll das Haar ſich ringeln; das homeriſche Gleichnis von der ſchwellenden Pracht der Hyazinthe für eine

frei bewegte Lockenfülle findet in den kokett rollenden Schneckenkoiffüren dieſer Wandgemälde den entſprechenden bildlichen Ausdruck. Weithin ſtieben die gelöſten Haarſträhnen der Tänzerinnen auseinander, wie die bunten Fäden und Schleifen ihrer Kleider. Bei feierlichen Anläſſen iſt die zeremonielle Haltung nicht etwa die ſtarr gereckte der archaiſchen Periode, ſondern mit einer kautſchukartigen Dehnbarkeit biegt ſich der Oberkörper nach rückwärts ⟨Fig. 8⟩, und die Bewegungen zeigen häufig jenes abnorm Geſchmeidige wie beim Schlangenmenſchen. Es gibt Tanzmotive, die dem ſchlenkernden Kakewalk der Nigger ähnlich ſehen. Zufall iſt es nicht, daß die ſchleimigen Bildungen von Weichtieren dieſe Kunſt ſo ſehr zu bannen und zu immer neuen Ideen anzuregen wiſſen. Überhaupt wird ihren eigenartig wogenden Stil nur verſtändnisvoll betrachten können, wer der Liebe zum Beweglichen und Gelöſten auch in den Lebensformen dieſer Menſchheit nachgegangen iſt. Für die Beurteilung des Werdeprozeſſes der Antike aber erſcheint dieſe Erkenntnis von grundlegender Wichtigkeit: am Anfang iſt die Unruhe, im Stofflichen mit ſeiner Bewegungsfülle ſowohl wie in der ſprühenden Farbigkeit und im entfeſſelten Lineament.

3. Das Untektoniſche.

Eine ſo ſpieleriſch veranlagte Kunſt iſt für wirklich monumentales Geſtalten noch nicht reif; in der Welt der großen Formen fühlt ſie ſich nicht zu Hauſe. Wir ſehen uns denn auch nach Verſuchen in dieſer Richtung vergebens um, mit ſtatuariſcher Plaſtik hat ſich dieſe Frühzeit anſcheinend überhaupt nicht abgegeben. Mangelndes Können trägt kaum die Schuld daran, allein noch iſt dem naiven Sehen die Schönheit der mächtigen Verhältniſſe und weiten Flächen nicht aufgegangen. Der bildneriſche Trieb befriedigt ſich in der Kleinplaſtik. Statuetten aus Bronze und Blei, Schnitzereien in Holz oder Elfenbein, Fayence- und Tonfigürchen; ſie ſind bisweilen mit einem erſtaunlichen Feingefühl modelliert, in momentanen Stellungen und verblüffend durch die Freiheit der Bewegung und den Ausdruck einer ſpontanen Lebendigkeit: aber Bildungen, die nur als Miniaturen denkbar und möglich ſind, und in anderem Maßſtab würden ſie leer und kleinlich wirken. Die Wandreliefs aus Stuck, deren Figuren zum Teil die Lebensgröße überſteigen, mögen als Beleg dafür gelten; die Bilder unterſcheiden ſich prinzipiell in keiner Weiſe von der Darſtellungsart der Wandmalerei, aus der ſie genetiſch abzuleiten ſind, doch ſteht der flaue Charakter des Reliefs in ſonderbarem Mißverhältnis zur bedeutenden Figurenhöhe, und das Unzulängliche plaſtiſcher Geſtaltungskraft wird hier peinlich empfunden. Im Hochrelief vom Löwentor zu Mykene iſt uns freilich eine Probe koloſſaler Skulptur erhalten, und nicht bloß deswegen wird dieſem Denkmal eine Ehrenſtelle in der Geſchichte der antiken Bildhauerei geſichert bleiben. Die Modellierung iſt kräftig und eigentlich

raffiniert, das Licht ſpielt über reichbewegte Flächen. Und der ſinnliche Reiz dieſer Katzenkörper mit ihrer geſchmeidig weichen Haut kommt prachtvoll zur Geltung. Dagegen ſind die Proportionen durchaus mißglückt und fehlerhaft, und man vermißt gerade das, was die dekorative Plaſtik des ſpäteren Griechentums auszeichnet: die Sicherheit und Beſtimmtheit im Abmeſſen der Teile. Es ſind Verzerrungen, wie ſie entſtehen, wenn man große Bilder aus der Nähe anlegt, ohne Überblick über das Ganze.

Dieſe Bedingtheit des konſtruktiven Schaffens zeigt ſich nun auch in der Architektur. Der Tempel, das wirkungsvollſte und eigenartigſte Gebilde griechiſcher Raumkunſt, tritt erſt viel ſpäter in die Erſcheinung. Gebaut wird ausſchließlich zu Wohn- und Befeſtigungszwecken und für die Beiſetzung der Toten. Und als eine primitive Löſung gibt ſich hier auch derjenige architektoniſche Typus zu erkennen, der eine Spezialität dieſer Frühzeit darſtellt und ihr allein eigen iſt: das Kuppelgrab. Das ſpätere Griechentum verwendet die Form nicht mehr, und dennoch hat ſie eine ſehr lange Geſchichte, bedeutet ſie doch die letzte Ausgeſtaltung eines höchſt einfachen Baugedankens. In zäher Konſequenz hat ſich das mächtige Grabgewölbe entwickelt aus dem älteſten Haustypus auf griechiſchem Boden, der ebenfalls teilweiſe unterirdiſch angelegten Rundhütte. In Boeotien und auf Kreta ſind Reſte ſolcher Wohnungen von beſcheidenſtem Umfang gefunden worden: bienenkorbähnliche Spitzkuppeln, deren Wandung gebildet wird aus horizontal gelagerten Ringen flacher Steine und getrockneter Lehmziegel, nach oben immer enger werdend, ſo daß durch dieſes Überkragen der Schichten ein Scheingewölbe entſteht. Und ſo iſt auch beim großen Steinkuppelhaus, das dem Toten errichtet wird und Raumverhältniſſe und Bauart einer bereits überwundenen Profanarchitektur beibehält, das ſtatiſche Problem noch recht naiv gelöſt, trotz der vorzüglichen Quaderfügung, bis zur Erfindung des Keilſteingewölbes, der echten Kuppel, ſollte es nicht kommen, ein ſchüchterner Anfang ‹in Pylos› ſcheint im Keime ſteckengeblieben zu ſein. Ein langſamer Prozeß hat eine Kleinform ſchlichteſter Art, die aus rein praktiſchen Bedürfniſſen hervorgegangen war, anwachſen laſſen zu einem Denkmal von gewaltigen Ausmeſſungen und zum Träger reichen künſtleriſchen Schmuckes. Wie in vielen anderen Dingen verrät ſich auch in dieſen Kuppelgräbern das Weſen prähiſtoriſcher Kultur in ſeiner ganzen kraftvoll derben Urwüchſigkeit. Mit den ungefügen Megalithgräbern, den Rieſenſtuben und Hünenbetten des Nordens und anderen gigantiſchen Schöpfungen der Vorzeit verbindet ſie — darüber vermögen auch die blendendſte Dekoration, die Sorgfalt und Sauberkeit der Ausführung nicht hinwegzutäuſchen — gemeinſame Abſtammung aus der naturnahen Wohnform der Primitiven.

Nun hat uns Kreta in ſeinen minoiſchen Paläſten Zeugen einer Architektur geſchenkt, welche ſich an die kompliziertеſten Raumbildungen heranwagt und

auch durch den Glanz der Ausstattung alles später Geschaffene überstrahlt. Was wir von den Wohnverhältnissen der Griechen in geschichtlich hellen Zeiten kennen, ist von einer bemerkenswerten Einfalt und Dürftigkeit im Vergleich zu dieser verschwenderischen Fülle und einem Komfort, der den verwöhntesten Ansprüchen Rechnung trägt. In endloser Zahl fügen sich Raumteile der verschiedensten Formen, Größen und Proportionen zu einem Gesamtbild von betäubendem Reichtum: stattliche Prunksäle und kleine Kammern, Magazine und Korridore, Treppen und Lichtschächte, Binnenhöfe und Säulenhallen. Noch die Ruinen erscheinen dem Besucher als ein Wunder der Technik, die Mauern haben dem jahrtausendelangen Druck des Erdreichs widerstanden, mit großer Kühnheit sind mehrere Stockwerke aufeinander getürmt. Und doch reicht in ästhetischer Hinsicht dies seltsam verwickelte Bausystem bei weitem nicht an die großartig schlichte Linienführung der folgenden griechischen Architektur heran, und von ihr aus rückschauend wird man nur sagen können, daß den Schöpfern der kretischen Luxusanlagen jene Begriffe noch unzugänglich waren, welche das reife Hellenentum mit der Kunst des Bauens verband. Hat es doch keine Raumkomplexe erstehen lassen, deren Bild nicht in der Erinnerung haften bliebe in restlos klaren Zügen, dank dem präzisen Charakter ihrer Disposition. Die Struktur dieser vorgeschichtlichen Paläste dagegen hat etwas Unscharfes, Verschwommenes. Der Vorwurf gilt nicht der Generalidee des Bauplans, die ist eindeutig, einheitlich, einfach. Eine scharfsinnige Analyse hat in das vielmaschige Grundrißgespinst Klärung zu bringen und als Kern des Ganzen die primitive Innenteilung des alten Ovalhauses, als des mutmaßlichen Urbildes, nachzuweisen gesucht. Auf jeden Fall liegt diesen scheinbar regellosen Haufen ein durchdachtes System zugrunde: um einen großen Zentralhof von langgestreckter Rechteckform gruppiert sich allseitig das Gebäude in der Weise, daß die gliedernden Verbindungswege, Gänge oder Treppen, und die trennenden Mauerzüge entweder parallel zur Längsachse des Hofes laufen oder im rechten Winkel dazu, so erwächst ein sich kreuzendes Liniennetz auf der Grundlage durchgehender Achsengliederung. Dies deutliche Prinzip wird nun aber gestört durch eine Vermehrung der Elemente und Kumulation der Zellen, durch eine Zerstückelung der Baufläche in immer kleinere Teile, womit die Gesamtanlage unendlich bereichert wird, im selben Maß jedoch auch sich verwirrt. Nicht planlos und durch willkürliches, äußerliches Ansetzen einzelner Gemächer, wie ein flüchtiger Anblick wohl glauben lassen könnte, sind diese Massenräume entstanden, vielmehr ist das Schema von Anfang an bestimmt, und alle nachträgliche Ausgestaltung vollzieht sich konsequent im Rahmen einer vorsätzlichen Idee. Tatsächlich aber wirkt ein so kleinlich verzweigtes System eben doch als Labyrinth, und wer jemals zwischen den vielhundert Wänden in der Residenz des Minos herumgeirrt ist, wird verstehen, wozu Theseus den Faden der Ariadne brauchte.

Man kann den Kontraſt dieſer krauſen Planbildung zur nüchtern klaren Baugeſinnung des Griechentums nicht ſtark genug betonen. Es handelt ſich um ein völlig anderes Raumgefühl, und ſchon ſehr früh machen die Gegenſätze ſich bemerkbar. Bereits der Megarontypus der feſtländiſchen Trutzburgen im 2. Jahrtauſend ‹Argolis: Tiryns und Mykene, Böotien: Arne› ſtellt das Programm auf für die ganze folgende Tätigkeit, nicht nur das Wohnhaus jüngerer Zeiten, auch der monumentale Tempel iſt hier im Keim enthalten. Der einzelne Baukörper führt ſein Sonderdaſein, er bedarf der Ergänzung und ſeitlichen Anlehnung nicht, iſt exiſtenzfähig für ſich allein. Schon die ſchmale und nach feſten Regeln gegliederte Front verleiht der äußeren Erſcheinung den knappen Ausdruck eines feſten Formenwillens, und auch die Geſtaltung des Innenraumes verrät im wohlberechneten Verhältnis von Breite und Tiefe die Unterordnung unter eine beſtimmte Norm. Werden dann mehrere Elemente zu größeren Gruppen verſammelt, ſo vollzieht ſich die Aufreihung in ſtraffer Disziplin, vor dem Herrenhaus pflanzt ſich ein ſelbſtändiger Torbau auf, aber genau ausgerichtet und in gehörigem Abſtand, und ſo ordnet ein ſicheres Taktgefühl lauter in ſich gefeſtigte und geſchloſſene Raumtypen zu einem organiſchen Ganzen mit ſcharf ausgeprägter Bildung der Gelenke und markanteſter Gliederung. Hiergegen nimmt ſich das kretiſche Palaſtſyſtem wie eine unzertrennlich verwachſene Zellenmaſſe aus, weil die Räume ſich durchflechten, keiner ließe ſich herauslöſen aus dem Zuſammenhang. Darum iſt nichts ſo bezeichnend für die undeutliche Tektonik dieſer Baukunſt, wie das häufige Vorkommen des «Pfeilerſaals» mit ſeiner Lockerung und Aufſchlitzung der Wände. Ohne Frage liegt hier eine bewußte Abſicht vor, das Auge liebt das maleriſche Durcheinander und empfindet den beweglichen Wechſel als beſonderen Reiz. Man darf an die ganz gleichartigen Tendenzen in der ornamentalen Ausſchmückung der Räume erinnern: die Decke ziert ein zäh verſchlungenes Geſamtmuſter, unmöglich, es in einzelne Teilmotive zu zerlegen, ohne das ganze Syſtem zu zerſtören, die Formen ſchnellen ineinander über, die Farbflecke mengen ſich zu flimmernder Unruhe, und jede Spiralrolle zieht die ganze Umgebung in ihren Strudel hinein. Wie anders die Kaſſettendecke der griechiſchen Tempelarchitektur, welche die Felder als iſolierte Größen von gleichem Wert und ſauberem Umriß nebeneinanderſetzt. Dieſe altkretiſche Kunſt aber zeigt eine Neigung zum Grenzenloſen: in der Ornamentik, deren Bewegungen ſo oft ohne Anfang und ohne Ende ſind, und in der Architektur inſofern, als nirgends zu energiſchem Abſchluß gedrängt wird. Die Grundriſſe ſind umzogen von einer Kontur, die zu ſchwach iſt, um Auswucherungen zu verhindern, es fehlt ihr die Kraft der Klammer, welche den Inhalt umſpannt und zuſammenhält.

Das ſind nun Beobachtungen, die ihre erwünſchte Beſtätigung finden auch

auf anderen Gebieten des künſtleriſchen Schaffens. Von einem untektoniſchen Stil zu ſprechen iſt man nur da befugt, wo es ſich nachweisbar um einen Mangel an Schärfe im allgemeinen handelt. Es kommt aber tatſächlich nicht vor, daß ſich die Baukunſt in diffuſen Bildungen ergeht, während gleichzeitig etwa das Kunſthandwerk auf klaren Ausdruck der Zweckmäßigkeit ſieht und ſeine Formen ſtraff im Zügel hält. So unterſcheiden ſich denn auch die Gefäßtypen der kretiſch-mykeniſchen Keramik von allen ſpäteren durch ihren unfeſten Bau. Man vermißt in ſehr vielen Fällen die genügende Standvorrichtung. Während das Geſchirr der archaiſchen Periode mit wulſtigem Fußring oder breiter Fläche ſich am Boden feſtzuſaugen ſucht, kommt es hier nur zu einem dumpfen Aufſtoßen, oder der Körper ruht zwar auf beſonderem Geſtell, aber es iſt von weichlicher Kontur und viel zu dürftig, man traut ihm keine rechte Tragfähigkeit zu. Den reizvollſten Erzeugniſſen des Kunſtgewerbes gehören jene ſo häufigen Vaſen an, die gar nicht ſtehen können, da ſie fußlos ſind, ſie kommen in allen Größen vor, in verſchiedenſtem Material und in mannigfacher Variation: vom geradlinigen Spitzkegel bis zur bauchigen Trichterflaſche mit tropfenförmigem oder eirundem unterem Ende ⟨Fig. 1, 8⟩. Die Wandung iſt oft geſchmeidig geſchwungen und mit auserleſenem Geſchmack dekoriert. Und doch ſind es ganz atektoniſch empfundene Dinge, weil auch in der eleganteſten Durchbildung die Herkunft aus den Zufälligkeiten der urſprünglichen Naturform, ſei es Tierhorn oder gehöhlte Frucht, ſich niemals ganz verwiſchen läßt. Man wird ſie trotz ihrer großen Schönheit als primitiv bezeichnen, und mit dem Ende der mykeniſchen Kultur verſchwinden ſie auch aus dem Gebrauch. Was die Gefäßhenkel betrifft, ſo ſind ſie bald unverhältnismäßig klein und ſchwächlich, bald breite Bandöſen von bedeutender Länge, aber elaſtiſch verzogene Schlingen, wie aus einem weichen und dehnbaren Stoff. Entweder ſcheinen ſie nur loſe angeheftet, oder ſie werden ohne betonten Abſatz aus der Gefäßmaſſe herausgezerrt. Auch gekoppelte Vaſen ſind beliebt, wo mehrere Körper unorganiſch aneinanderkleben. Überhaupt wird meiſtens auf eine entſchiedene Begrenzung und Trennung der Teile und damit auf eine klare Motivierung ihrer Funktion verzichtet. Man liebt es, den Umriß von Hals, Bauch und Fuß in ununterbrochenem Zug und leiſer Krümmung an- und abſchwellen zu laſſen, und ſo entgleitet das Gefäß leicht den feſten Proportionen und nimmt die flüſſige Beweglichkeit des Schlauches an. Da gibt es Becher, deren überhoher dünner Schaft langſam übergeht in eine luftige Blaſe: iſt es wirklich ein Behälter, der unbedenklich ſich füllen läßt? Im Grunde konſtatieren wir hier dasſelbe weiche Nachgeben der Form, das auch die Malereien der Außenſeite haben, dieſe ſkelettloſen quammigen Tintenfiſche mit den ſpielenden Armen.

Die mangelhafte Standfeſtigkeit der figürlichen Plaſtik hat ihre Urſache in Erſcheinungen ganz ähnlicher Art. Wir meinen hier nicht die

oben ſchon berührten Schwächen des anatomiſchen Baus; es fehlt dieſen Bildwerken an Rückgrat auch im übertragenen Sinn, der Körper iſt unglücklich ponderiert. Mit naiver Unbekümmertheit und großer Kühnheit werden der Freiſkulptur Löſungen zugemutet, die wider ihre Natur ſind und plaſtiſch im Grunde gar nicht durchführbar. Jene köſtliche Elfenbeinfigur des «Stierſpringers», der mit dem Kopf nach unten durch die Luft ſchnellt, müßte man mit den fliegenden Geſtalten der archaiſchen Kunſt konfrontieren, wo ſo gewiſſenhaft auf Gleichgewicht und ſtabile Haltung geſehen wird, um den Mangel an plaſtiſchem Empfinden in die rechte Beleuchtung zu rücken. Statuetten wie die Schlangengöttinnen aus Knoſſos und andere langgewandete Frauenbilder dürfen noch auf jede Andeutung der Füße verzichten — etwas was ſpäter ſelbſt bei rohſter Anlage des Ganzen niemals zugelaſſen wird; man will ſich überzeugen vom Vorhandenſein des Fundaments. Wo aber die altkretiſche Kunſt unbekleidete Figuren gibt, erſcheinen ſie vollends haltlos und gebrechlich. Unter dieſem Geſichtswinkel wird man es als ein Glück betrachten, daß es das zweite Jahrtauſend bis zur Monumentalplaſtik noch nicht kommen ließ. Vor Überraſchungen ſind wir allerdings nicht ſicher; aber ſelbſt wenn wir eines Tages im Schutt der vorgeſchichtlichen Paläſte Koloſſen aus Stein oder Erz begegnen ſollten, ſo wird man zugleich die Entdeckung machen, daß ſie auf tönernen Füßen ſtehen.

II. Die Erſtarrung.

Das Kunſtleben der kretiſch-mykeniſchen Kultur lagert ſich breit über ein Jahrtauſend hin und nimmt ſomit einen Zeitraum ein, welcher der Geſamtdauer der griechiſchen Kunſt in geſchichtlicher Zeit an Ausdehnung gleichkommt. Und wenn ſich das Entwicklungstempo dieſer Frühkunſt mit dem drängenden Wachstum der folgenden Perioden auch in keiner Weiſe meſſen kann, iſt es doch klar, daß von einer Einheitlichkeit der Stilprinzipien angeſichts einer ſo bedeutenden Zeitſpanne nicht geredet werden darf. Ganz abgeſehen von den Verſchiedenheiten lokaler Kunſtübung, die ſehr beträchtlich ſind, beſonders was das Verhältnis des griechiſchen Feſtlandes zu Kreta betrifft. Die oben ſkizzierte Charakteriſtik kann das Weſen dieſer Kunſt in ihrer Geſamtheit nicht erſchöpfen. Wir ſind heute noch weit davon entfernt, ihre Metamorphoſen in jener geſchloſſenen Folge überſehen zu können, welche die ganze weitere Entwicklung auszeichnet, und das liegt nicht allein an einer ungenügenden Kenntnis oder Durchforſchung des Materials: die Bewegung vollzieht ſich in der Tat noch langſam und ſtellenweiſe ſchleppend. Immerhin tritt die Richtung, nach welcher die Entfaltung der künſtleriſchen Kräfte geht, im allgemeinen klar zutage. Nach jenem blendenden und üppigen

Aufblühen um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. findet eine Erweiterung und Bereicherung nach der stofflichen und technischen Seite nicht mehr statt. Im Gegenteil, die Lust am Finden und Sammeln neuer Motive fängt an zu erlahmen, die Fülle schrumpft zusammen auf ein immer bescheideneres Maß, das naive Talent des Schilderns und Erzählens verliert an Frische. Die Technik verschlechtert sich zusehends, der Firnis der Vasenmalerei verkommt und schon das Material wird geringer. Die Zeichnung erhält etwas Ungelenkes, Unbeholfenes, Stockendes. Zuletzt werden Verfallserscheinungen bemerkbar und Anzeichen der Ermüdung. Nur von einem Verwildern der Kunst sollte man hier nicht sprechen, und es ist durchaus nicht so, als seien in der drohenden Dekadenz nicht die Möglichkeiten einer weiteren und vorwärtsweisenden Entwicklung enthalten. Die Wandlungen, welche die Kunst nun durchmacht, sind nicht schlechthin als ein Ebben und Nachlassen der schöpferischen Anlagen zu verstehen, sondern als eine Umorientierung, welche den kommenden Stil vorbereitet und freie Bahn für ihn schafft. Es ist wahr, der Formenschatz wird konventionell und immer dürftiger, aber mit dem Festhalten an bestimmten Normen erstarkt auch das Verständnis für die Schönheit, die im Gesetzmäßigen liegt.

Vom Standpunkt eines geschworenen Naturalismus wäre das, was allmählich mit jenen erst so unmittelbar erfaßten sinnlichen Eindrücken geschieht, freilich als ein Vertrocknen aufzufassen. Man fängt an, die Natur zu stilisieren, die Mannigfaltigkeit und die Zufälligkeiten der Erscheinung auf elementare Formeln abzuleiten. Mit Nebensächlichem, kleinen Zügen hebt es an, Schritt für Schritt wird das rein Sinnliche zurückgedrängt und ins Abstrakte übersetzt. Und gegen Ende der mykenischen Periode ist die Kunst bereits so weit, daß sie an eine unbefangene Wiedergabe der Natur und ihrer Vorgänge nicht mehr denkt. Da wird uns auf einer bemalten Vase ein kriegerischer Ausmarsch vorgeführt, eine Komposition aus seltsam bizarren Elementen! Und doch wäre es durchaus verkehrt, das Schemenhafte des Bildes aus mangelndem Können erklären zu wollen, als ob diese Maler nicht gewußt hätten, daß Menschen aus Fleisch und Blut doch ganz anders aussehen als so. Aber die Welt hat nun die Entdeckung gemacht, daß es hinter der bunten Fülle der Dinge und der gesamten Wirklichkeit noch eine andere große Schönheit gibt, und sie genießt als hohen optischen Reiz den sicheren Zug der feinen weißen Linien, die in gleichen Abständen und peinlich parallel über die dunkeln Körpersilhouetten laufen, die Perlenstickerei der Säume, die Kurven der Pferdemähne, die sich so gleichmäßig biegen wie im Kornfeld die Ähren unter dem Wind. Und angesichts des Zaubers, der im streng Formelhaften der Zeichnung liegt, tritt das Interesse am Gegenstand als solchem ganz zurück. Die Szene wird zum Ornament. Für den Künstler ist das formale Problem viel wichtiger als das Erfassen und getreue Reproduzieren des Objekts.

Schon dieſe ſpätmykeniſche Kunſt iſt ſo weit gegangen, daß ſie die natürlichen Gebilde und Lebeweſen vollkommen desorganiſiert und aufgelöſt hat. Die Purpurſchnecke, ein beliebtes Motiv, das auf älteren Vaſen ſehr oft in ganz naturgetreuer Abbildung begegnet, entfernt ſich mehr und mehr von der Wirklichkeit, bis aus der Muſchel eine ſpindelförmige, ſchließlich eine rein lineare pfropfenzieherähnliche Figur geworden iſt. Wer nicht die ganze Stufenleiter überblickt, wird die natürliche Ausgangsform ſchwerlich erraten, das Grundmotiv iſt in der Abbreviatur faſt ganz verwiſcht. Am genaueſten läßt ſich die fortſchreitende Entmaterialiſierung verfolgen bei Darſtellungen aus der Pflanzenwelt. Während die kretiſche Blütezeit nicht nur auf Bildern mit landſchaftlicher Szenerie, ſondern oft auch im rein ſchmückenden Ornament die Gewächſe in leicht ſtiliſierter Daſeinsform wiedergibt, entzieht die jüngere Malerei dem vegetabiliſchen Dekor mit Abſicht jenen Saft, der aus der Pflanze ein Lebeweſen macht, ein Geſchöpf, das wächſt und ſich wandelt. Blumen, wie ſie auf der Wieſe ſtehen, ſind es längſt nicht mehr. Die Blütenblätter gehen in gerollte Spiralen aus, das Bündel der Staubfäden wird wie mit dem Zirkel konſtruiert. Die Geſchichte der Lilienblüte verläuft ſo, daß am Anfang die flott gemalte Blume in der vollen Pracht ihrer natürlichen Bildung ſteht, am Ende ein lineares Muſter aus ineinandergeſteckten immer kleiner werdenden Spitzwinkeln.

Begünſtigt wurde dieſe Abkehr von der Realität und die Entartung alles Materiellen durch die wachſende Freude an der ordnenden Disziplin im bildneriſchen Schaffen. Der Geſchmack hat ſich gewandelt, den unbedenklich hingeſtreuten Reichtum findet das Auge nicht mehr ſchön. In das ungeſtüme Sprudeln und Plaudern kommt allmählich Maß und Zucht. Jene zwangloſe Dekoration wird beiſeitegedrängt durch ein ſorgfältiges, pedantiſches und einem Auge, das an prickelnde Reize gewöhnt iſt, recht langweiliges Gliedern und Abteilen. Allein ſo ungelenk auch dieſe älteſten Zeugniſſe einer gebundenen Kunſt noch ſein mögen: man ſpürt und reſpektiert den Drang nach Klarheit und Ruhe im Bild. Die Anſätze zu dieſem gemeſſenen Komponieren zeigen ſich nun in umfangreichen figürlichen Darſtellungen überall. Auf der Kriegervaſe aus Mykene ⟨Fig. 9⟩ zieht ſich um den Gefäßbauch ein breiter Streifen mit ſchreitenden Figuren, die in einem Zuge angeordnet ſind; in Einerkolonne wird abmarſchiert, im gleichen Schritt und Tritt. Und alle haben die Lanze, an welcher der Brotſack hängt, gleich geſchultert, tragen dieſelbe Uniform — das ganze Bild hat etwas vom berüchtigten Drill. Der moderne Beſchauer lächelt; allein man möge nun einmal wegſehen über die Unzulänglichkeiten eines noch unfreien Schaffens und ſich fragen, was dieſer Maler mit ſeinem kindlichen Gänſemarſch eigentlich will? Der Rhythmus als ſolcher freilich iſt nicht erſt eine Entdeckung dieſer Spätzeit. Schon die Wandgemälde der kretiſchen Paläſte laſſen ausgedehnte Prozeſſionen in feierlicher Reihung vor-

überziehen; auf den sogenannten Palaststilvasen folgen sich dieselben prächtigen Muster in geregelten Intervallen und in schablonenhafter Wiederholung. Allein jetzt dröhnt uns der Gleichklang der Form mit einer fast schwerfälligen Wucht entgegen, ruckweise und hart wie das metallene Ticken der Uhr. Ein so launisch komponiertes Bild, wie der erregt dahinstürmende Schnitterzug auf jenem Reliefgefäß, mit seinem Gewimmel zappelnder Leiber und Gliedmaßen, wäre in dieser erstarrenden Umgebung schlechterdings undenkbar. Der Sinn für das naiv haftige Schildern ist verlorengegangen, und gerade in der dürrsten Monotonie meint man das Geheimnis rhythmischen Wohllauts am reinsten und unverfälscht zu finden.

Diese Tendenzen erringen sich in der spätmykenischen Kunst immer größere Bedeutung und schließlich die Alleinherrschaft. Auf der Kriegervase wird durch Hinzufügung eines klagenden Weibes noch ein gewisses Gefühlsmoment in die Darstellung gebracht und der Hinweis auf eine bestimmte Situation. Bei der bemalten Grabstele aus Mykene mit einem ganz ähnlichen Zug von Gewaffneten fällt auch dieses fort; doch wird hier nun auch in der Anordnung der Farben jene rhythmische Regelmäßigkeit angestrebt, die rein dekorativ zu verstehen ist, als ein optisch angenehmer Wechsel von verschieden bunten Flecken. Und mit dem Umsichgreifen von Stilisierung und Gliederung wächst das Verständnis für das Struktive. In der Vasenmalerei beginnt die Dekoration dem Bau des Gefäßes Rechnung zu tragen. Die wuchernde naturalistische Ornamentik wird beschränkt auf einzelne Teile des Vasenkörpers, gleichsam gebändigt und gebunden. Immer größere Partien werden rein linear verziert, mit Strichen und Streifen von verschiedener Dicke. Die einfachen horizontalen Firnisringe um Hals und Fuß oder andere Einziehungen des Gefäßprofils haben den Zweck, diese konstruktiv wichtigen Stellen zu umschnüren; sie erhöhen den Eindruck der Festigkeit.

Man könnte leicht versucht sein zu glauben, es sei dieser Kunst Gelegenheit gegeben worden, sich völlig auszusprechen, und die Entwicklung müsse ihren natürlichen Abschluß gefunden haben im starren System des geometrischen Stils, der in Griechenland um die Jahrtausendwende bereits überall sich durchgesetzt hat. Indessen sind die Ergebnisse der Forschung der Annahme eines so geradlinigen und einfachen Verlaufs nicht günstig, ein kontinuierlicher Zusammenhang läßt sich nicht erweisen. Und so erklärt man sich den Wechsel der Formensprache vielmehr aus einem gewaltsamen Bruch der Entwicklung. Schon der üppigen Luxuskunst des kretischen Herrenzeitalters sei durch Eingriff von außen her, durch feindliche Invasion und die so hervorgerufenen Katastrophen, der Lebensnerv vorzeitig durchschnitten, der endgültige Umschlag aber sei durch die dorische Wanderung bewirkt worden. Die geometrische Kunst hätten die von Norden vordringenden Stämme als fertiges Produkt aus ihrer Heimat mitgebracht, und die zahlreichen Reminis-

zenzen an das Vergangene, die in den nachmykeniſchen Stilgattungen immer wieder an die Oberfläche ſteigen, wären als Reſtbeſtände der überwundenen Formenwelt anzuſprechen, welche die ſiegreiche neue Kultur aufgehoben und ſich einverleibt. Ohne Frage haben die politiſchen Ereigniſſe der großen Völkerwanderung, die in mehreren Wellen die griechiſchen Länder und Inſeln überflutete, die ethnologiſchen Verſchiebungen das Bild der Kunſt von Grund aus verändert, und gewiß iſt der ſtählerne Einſchlag im Formenbeſtand der geometriſchen Periode ein Element europäiſch-nordiſchen Urſprungs. Aber der Verſchmelzungsprozeß, der vorhandenes Gut mit dem Import aus der Fremde miſchte, war doch eben nur auf einem Boden möglich, der für die Aufnahme der neuen Einflüſſe bereit und für ihre Eigenart empfänglich war. Nun iſt ſchlechterdings nicht zu verkennen, daß ein Wandel des kretiſch-mykeniſchen Stils in der Richtung auf den geometriſchen hin ſich vollzogen haben würde auch ohne den entſcheidenden äußeren Anſtoß. Das ganze Verhalten dieſer Kunſt in ihren ſpäteren Phaſen weiſt darauf hin, um es kurz zuſammenzufaſſen: die überhandnehmende Vorliebe für alles Vereinfachte und Abgekürzte, die fortſchreitende Entſtellung der natürlichen Formen, ihre ornamentale Stiliſierung, ſchematiſche Wiederholung und Verwertung zu rein dekorativen Zwecken.

Nicht allerorten freilich liegen die Übergänge ſo klar zutage wie in der Geſchichte der Keramik, deren Produkte noch maſſenhaft erhalten und von der Zeit kaum verändert worden ſind. Mit der monumentalen Malerei ſind wir weit weniger gut daran, eine größere Strecke des Entwicklungsganges iſt uns unbekannt, beſonders die Anfänge liegen noch völlig im Dunkel. Und doch deuten auch hier feſte Fundtatſachen wenigſtens im allgemeinen die Richtlinien an. Von den datierbaren Reſten der Wandgemälde verraten die frühen Proben ‹Miniaturfresken von Knoſſos, Fiſchfries von Phylakopi u. a.› die friſche Beobachtung eines wagemutigen Naturalismus, zeigen eine bunte Szenerie, oft im ſchillernden Farbenſchmuck der Wirklichkeit, und ihr Vorrat an figürlichen Motiven iſt um beſondere Löſungen nicht verlegen, es geht lebendig und temperamentvoll zu. Gegen ſo berückenden Reichtum kommt die jüngere Stufe, die uns neben Wandbildern der Paläſte auch die Malereien des Sarkophags von Hagia Triada vertreten, allerdings nicht auf, nur in ornamentalen Einzelheiten weiß ſie einige Abwechſlung zu bringen. Allein bei dem zunehmenden Stillwerden des Betriebes läßt ſich um ſo vernehmlicher der nahende Schritt des Neuen hören, und jene Auffaſſung, welche das Erlahmen des Intereſſes am Gegenſtändlichen mit einem empordrängenden Vorſtellungsleben und dem Einzug der abſtrahierenden Idee im bildneriſchen Schaffen in Verbindung bringen will, iſt doch wohl auf dem richtigen Wege. Als Rückſchritt wird einen derartigen Prozeß nur bezeichnen, wer die vornehmſte Aufgabe der Kunſt in einer Nachahmung der Natur erblicken möchte.

So wird daran feſtzuhalten ſein: der Verlauf der Kunſtgeſchichte in dieſer Frühzeit ſtellt, unbeſchadet mancher Schwankungen, in ſeinen großen Zügen doch eine organiſche Entwicklung dar. Nicht unvermittelt tritt der Umſchwung ein, der Schematismus der geometriſchen Epoche hat ſeine Vorzeichen in den Alterserſcheinungen der kretiſch-mykeniſchen Kunſt. Aus eigenem Antrieb hat ſie letzten Endes jene Elemente, die gegen eine ſtrenge Stiliſierung ſich ſträubten, ausgeſchieden und fortgeräumt. Man mag das immerhin Verknöcherung nennen, der Ausdruck erſcheint gar nicht ſchlecht gewählt: wie durch ein Ablagern und Erhärten der Subſtanz allmählich erſt der Knochen ſich bildet, ſo bekommt das Formenſyſtem der bildenden Kunſt in langſamem Werden ſein feſtes Skelett.

Zweiter Abſchnitt.

Die archaiſche Kunſt.

Es läßt ſich nicht leugnen, daß mit dem Verſchwinden jener lebensprühenden und freudigen Kunſt des mykeniſchen Zeitalters die Welt um vieles nüchterner und leerer geworden iſt. Das Land, das bisher wimmelte von intereſſanten und lebhaft bewegten Geſtalten, iſt jetzt wie ausgeſtorben. Das heitere, phantaſievolle Treiben einer unermüdlichen Jugendkraft iſt verrauſcht und verſiegt. Die Dinge haben Farbe und Glanz verloren. Der Formenfülle, dem Bilderreichtum der Vorzeit ſteht fürs erſte eine große Armut und Dürftigkeit gegenüber. Und vielleicht iſt nicht zuviel geſagt mit der Behauptung, daß es eine anſpruchsloſere Kunſt als diejenige des griechiſchen Mittelalters im zehnten bis achten Jahrhundert v. Chr. kaum je gegeben hat. Der Vorrat von Elementen, womit jetzt die Dekoration beſtritten wird, iſt überaus beſchränkt und karg und ſteht an Mannigfaltigkeit der Ausdrücke weit hinter dem üppigen minoiſchen Formenſchatz zurück. Es iſt erſtaunlich, mit wie Wenigem man ſich jetzt zufrieden gibt. Schablonenmäßig wird Gleiches an Gleiches gereiht, in monotoner Folge wiederholen ſich dieſelben Formeln und ſchematiſchen Typen. Es iſt, als habe ein dumpfes Brüten die vordem ſo muntere Schaffenskraft der Kunſt gelähmt, ſie iſt verlegen und bedenklich geworden und getraut ſich nicht mehr hinaus auf das freie Feld, wo Raum für kühnes Wagen und ungehemmte Betätigung iſt. Beinahe ängſtlich hält ſie ſich zurück, zieht ihre Zirkel und probt ihr Können im allerengſten Kreiſe.

Und doch iſt dieſe Zeit nichts weniger als unfruchtbar geweſen, und es iſt ſchwer verſtändlich, wie man ſie als die dunkelſte Periode der griechiſchen Kunſtgeſchichte und gar als Tiefſtand bezeichnen kann. Zunächſt iſt es nicht richtig, daß nach dem Ableben des mykeniſchen Stils das Kunſtſchaffen auf eine längſt überwundene primitive Stufe zurückgeſunken ſei. Der Prozeß wird gern ſo dargeſtellt, als hätten die Prinzipien einer entlegenen Vorzeit, die während der Herrſchaft des Kretiſch-Mykeniſchen unterdrückt und überwältigt, als Unterſtrömung kaum merklich fortgewirkt, erneute Geltung gewonnen, das geo-

metrische Dekorationssystem knüpfe an die Gewohnheiten des Neolithikums an. In Wirklichkeit ist die Verwandtschaft zwischen vor- und nachmykenischem Stil eine scheinbare, und die Ähnlichkeit von einer ganz äußerlichen und oberflächlichen Art. Nur wer das roh Materielle der Formelemente ins Auge faßt, wird Anklänge und Beziehungen feststellen können, ein Wiederaufleben außer Kurs geratener Werte. In der dekorativen Kleinkunst herrscht nun wieder die Vorliebe für eine rein lineare Verzierung, und sie arbeitet zum Teil mit Motiven einfachster Natur, wie sie die Frühkunst eines jeden Volkes sich zurechtgemacht hat, so auch die vormykenische der Mittelmeerländer im dritten vorchristlichen Jahrtausend. Allein sowohl in der Anordnung und Gruppierung dieser Elemente, in der Synthese, als auch im Charakter der Ausführung zeigt sich ein gewaltiger Unterschied zwischen prähistorischer und geometrischer Kunst. Der griechische «geometrische» Stil schafft mit einer raffinierten Überlegung und zugleich mit einer wunderbaren Selbstzucht und Energie. Gewiß stoßen wir gerade in dieser Periode sehr oft auf verrohte und stumpfe Leistungen, und für manche Lokalidiome, die sich nun ans Licht stellen, trifft die Bezeichnung «Bauernkunst» unbedingt zu. Man sollte aber den neuen Stil da aufsuchen, wo ein frisches und starkes Wollen einen präzisen Ausdruck findet: in Attika und auf den Inseln haben die Tendenzen der geometrischen Kunst eine Formensprache zum Reifen gebracht, die von seltener Eleganz der Linien und von einer kristallenen Klarheit ist. Wer sich Schlichtheit und beschränktes Maß des Ausdrucks als primitives und unentwickeltes Können auslegt, wird den tiefinnerlichen Adel und die große Schönheit dieser Kunst nie verstehen; aber so viel ist gewiß, daß das System dieses geometrischen Stils nur als das Produkt einer langen Entwicklung, einer bewußt herbeigeführten und erzwungenen Reinigung und Klärung aufzufassen ist.

Man wird ferner diese Periode, welche die naive Bildnerei der Frühzeit überleitet in die strenge und formensichere Kunst der geschichtlich hellen Zeit, richtig einschätzen, wenn man sie als Durchgangsstadium bewertet; in ihr bereiten sich die kommenden großen Taten vor. Mag immer diese eigentümlich leblose Kunst des starren und gleichsam gefrorenen Lineaments als langweilig und unendlich ernüchternd empfunden werden: das angestrengte und peinliche Sichbesinnen auf die Vorbedingungen dekorativer Wirkung hat die Grundlagen geschaffen für jene erstaunliche Sicherheit im Konstruieren von Bildwerken, in welcher die griechische Kunst unerreicht geblieben ist. Ohne diese primitiven Rechenexempel des Archaismus wäre sie kaum zu ihrer unbedingten Herrschaft über alle Form gelangt. In den Anfängen schon ist die weitere Entwicklung im Keime beschlossen. Das Beispiel der Puppe wird einem nahegelegt, deren harte, knappe und starre Hülle die ganze schlummernde Farbenpracht des Falters birgt. Allein hier trifft nun doch der Vergleich nicht zu.

Die Entwicklung der Griechenkunst während der archaischen Periode ist alles eher als eine selbständige gewesen; nicht allein und in stolzer Unabhängigkeit hat sie sich zu ihrer klassischen Höhe emporgearbeitet. Es ist wohl eine Zeit gekommen, wo sie nicht nur allem Fremden den Zutritt gewehrt, sondern über die Grenzen der griechischen Welt hinaus sehr stark bestimmend und vorbildlich gewirkt hat. Aber beim Aufstieg ließ sie sich führen. Besonders im siebenten Jahrhundert dringt orientalischer Einfluß durch alle Poren ein. Phönizien und seine Hinterländer, und andererseits Ägypten haben die Ausgestaltung der hellenischen Kunst lebhaft beeinflußt. Und es ist nicht nur Einzelnes gewesen, was das junge Griechentum dem längst fertigen Formen- und Bilderschatz seiner Nachbarn als nutzbare Werte entnahm: ornamentale Details, wie die starren vegetabilischen Muster, oder neue figürliche Typen, die Fabelwesen und Tiere des Orients, die rasch eine weite Verbreitung fanden. Die entscheidenden Anregungen, welche hier ein völlig Neues in die Wege leiten, sind viel allgemeinerer Natur. Die gemessene repräsentative Feierlichkeit, die würdevolle Grandezza des Orients, seine breite und umständliche Art: die Wucht dieser Eindrücke zwingt dem Hellenentum eine veränderte Haltung auf. Es dürfte zunächst merkwürdig erscheinen, daß diese Einflüsse so spät einsetzen. Die Berührung mit dem Orient ist freilich seit dem Beginn der Kolonisation und dem Ausbau des Handels eine sehr viel lebhaftere geworden. Aber schon das minoische Zeitalter kannte ja doch diese fremdartige Monumentalität der ägyptischen Kunst: es verstand sie nicht und ahmte sie nicht nach. Spät und langsam ist das Griechentum diesen Begriffen zugänglich und für die Schönheit des Grandiosen reif geworden. Dann aber vollzieht sich auch eine so weitgehende Angleichung, daß Fremdes und Eigenes oft gar nicht leicht zu scheiden ist: die Frische und klare Sinnlichkeit des Griechen hat sich dem getragenen Ernst des Ostens aufs innigste vermählt.

So sehr deckt sich das junge Wollen dieser archaischen Kunst mit den gefestigten orientalischen Stilprinzipien, daß trotz dem beständigen Aufnehmen und Verarbeiten fremden Gutes das halbe Jahrtausend von der dorischen Wanderung bis zur Zeit der Perserkriege eine der konsequentesten Entwicklungen darstellt, welche die Geschichte kennt. Hier erinnert der Verlauf tatsächlich an die gesetzmäßigen Metamorphosen einer Pflanze, die sich allmählich aber unaufhaltsam zu immer völligerer Bildung entfaltet. Schritt für Schritt vollzieht sich das Wachstum, mit einer wunderbaren Folgerichtigkeit, und man spürt das ununterbrochene Wandern und Weitersickern der treibenden Säfte. Es empfiehlt sich daher, die archaische Kunst im weitesten Umfang — bis zu dem Augenblick, wo sich dann neue und eigenartige Vorstellungen zum Teil mit großer Heftigkeit in das griechische Kunstleben eindrängen und es gründlich umgestalten — als eine große Einheit zu fassen. Und es dürfte auch in der Tat kaum möglich sein, innerhalb dieser ausgedehnten Zeitspanne

Einschnitte wesentlicher Art oder ein jähes und willkürliches Umspringen der Tendenzen nachzuweisen. Freilich ist es ein weiter Weg, den die Kunst hier zurücklegt. Aber sowohl zur vorhergehenden kretisch-mykenischen, als auch zur nachfolgenden klassischen Periode steht die gesamte archaische Kunst in einem scharfen Gegensatz: dem losen Stil der Frühzeit, und dem freien und bewegten klassischen Stil gegenüber zeichnet sich die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer durch einen Stil der gemessenen und gehaltenen Formen aus, die zunächst starr und steif, später an Härte und Eckigkeit verlieren, aber doch noch eigentlich gebunden sind. Die Übergänge vollziehen sich kaum merklich, und in keiner Phase der Entwicklung lockert sich der Zusammenhang. Und was nun den Gehalt betrifft, so bereichert sich das Bild der Kunst in stofflicher und geistiger Hinsicht zusehends und in immer gesteigertem Maße, bis schließlich der reife Archaismus über eine sehr stattliche Fülle und Mannigfaltigkeit verfügt. Aber es ist eine sonderbare Gestaltenwelt, und selbst in Augenblicken lebhaftester Ausgelassenheit verleugnet sie es nicht, daß ihre Wurzeln tief im Boden jener alten, dank einer zähen Tradition und ihrer eigenen stählernen Festigkeit noch immer wirksamen «geometrischen» Stilprinzipien haften.

I. Organisation.

Es ist bereits angedeutet worden, daß das Entstehen der Monumentalkunst in engster Anlehnung an Ägypten und den alten Orient zu den fundamentalen Tatsachen der griechischen Stilgeschichte gehört. Der Tempel und die Statue: gerade die beiden Gebilde, welchen die Griechenkunst in erster Linie ihren großen Ruhm verdankt, gehen auf fremden Impuls zurück. Ungefähr gleichzeitig, im siebenten Jahrhundert — in derselben Periode, in der auch das Kunstgewerbe so entschieden in die «orientalisierende» Bahn einlenkt, was gewiß nicht Zufall ist — treten der selbständige Kultbau sowohl wie das große Rundbild als fertige Gestalten in die Erscheinung. Der Idee und ihrem formalen Ausdruck nach sind diese Dinge dem Griechentum von Haus aus fremd. Das kretisch-mykenische Zeitalter begnügt sich noch mit natürlichen Andachtsstätten oder kleinen kapellenartigen Gelassen in weiterem architektonischem Verband. In den ersten Jahrhunderten nach der dorischen Wanderung aber hätten für bauliche Anlagen großen Maßstabes schon die allgemeinen kulturellen Bedingungen gefehlt. Der älteste uns bekannte Typus des dorischen Tempelbaues in Griechenland und in seinen westlichen Kolonien bedeutet wohl auch die erste Beschäftigung mit dem Problem. Gewiß ist die Disposition der Räume und manche konstruktive Einzelheit im Herrenhaus der Frühzeit vorbereitet. Allein schon der Begriff des

Tempels wurde dem Griechen von auswärts zugetragen: Ägypten iſt die Heimat der monumentalen Gotteshäuſer, und es muß die Offenbarung jener Denkmäler im Pharaonenland geweſen ſein, welche analoge Vorſtellungen von Gewalt und Macht in der griechiſchen Baukunſt auszulöſen berufen war.

Die ſtatuariſche Plaſtik zeigt einen ähnlichen Entwicklungsgang. Nach einem Abbild der Gottheit in überragender Größe, nach Darſtellungen der Verſtorbenen oder nach Stifterbildniſſen in einem den wirklichen Verhältniſſen entſprechenden Format hat ſich im Kultus der Griechen anſcheinend kein Bedürfnis geregt, bis der geſteigerte Verkehr mit den öſtlichen und ſüdlichen Nachbarreichen das Verſtändnis für fremde Denkart und Formengebung wecken ſollte. Dann hält faſt unvermittelt und ſieghaft raſch die Statue ihren Einzug in eine Welt, die ſo lange Zeit nur von beſcheidenen Götterbildchen und Votivfigürchen gewußt hat. Nach Zwiſchengliedern ſehen wir uns vergebens um, gleich wird zu Verſuchen in bedeutendſtem Maße angeſetzt. Koloſſalbilder Apollos werden aus dem Marmor von Naxos gehauen; von Werken aus anderem Material, aber von ähnlich gewaltigen Ausmeſſungen berichtet die Überlieferung. Und die früheſten Proben in unſerem Denkmälervorrat laſſen über die Abſtammung keinen Zweifel; der Anſchluß an den Kanon der Ägypter iſt offenbar und ſoll ſich auch gar nicht verbergen. Neben der weitgehenden Ähnlichkeit von Schema, Proportionen und Bewegungsmotiven erſcheinen die Abweichungen zunächſt von äußerlicher und untergeordneter Art. Die völlige Nacktheit des Mannes freilich iſt neu und kühn, und in der Wiedergabe des natürlichen Haarwuchſes meldet ſich die andere Volksſitte: allein der ſtatuariſche Typus als ſolcher wurzelt feſt im Boden der ägyptiſchen Kunſt, und nun bekommt er bei den Griechen auch eine gleichartige Verwendung in Grabkult und Gottesdienſt. Natürlich trugen die helleniſchen Niederlaſſungen im Nildelta in beſonderem Maße zur Vermittlung bei; Naukratis, auch die Inſel Rhodos, die dem ägyptiſchen Einfluß weit die Arme öffnete, haben uns Belege für eine ſtark betonte Anpaſſung geliefert. Es iſt die hohe Feierlichkeit der geſammelten Haltung, was dem empfänglichen Sinn des Griechen Eindruck macht und ihn zu verwandten Bildungen anregt. Im weiteren Verlauf werden auch techniſche Errungenſchaften der Ägypter erprobt und übernommen, ſo der Hohlguß, der die Herſtellung größerer Erzfiguren überhaupt erſt möglich machte. Daneben tritt neuerdings die Bedeutung der aſiatiſchen, beſonders der ſyriſchen Kunſt für die Entwicklung der oſtgriechiſchen Plaſtik in immer helleres Licht.

Woran liegt es nun, daß dieſen ſtarken ausländiſchen Einflüſſen zum Trotz der ältere Archaismus durchaus den Eindruck des Urwüchſigen und Urſprünglichen macht? Schon die erſten, noch ſchwerfälligen Stilproben ſind von einem Geiſt erzeugt, der in herriſcher Selbſtſicherheit die fremde Form

meistert und seinem Willen unterwirft. Der Charakter der griechischen Rasse erzwingt sich Gehör: ein Drang nach Klarheit und die große Frische einer stets wachen Energie. Sobald die Aufgabe gestellt ist, tritt sie mit raschem Schritt heran, erfaßt die Zügel und hält sie straff in kraftgestählten Händen.

1. Festigung.

Das eigenartige Bausystem des dorischen Stils, wie es die ältesten Tempel in Griechenland ⟨Fig. 10⟩, Sizilien und Unteritalien uns vor Augen führen, hat bis ans Ende des Altertums keine prinzipielle Änderung erfahren. Es gibt in der gesamten Weltgeschichte der bildenden Kunst kaum ein zweites Beispiel für ein so unentwegtes und beinahe halsstarriges Festhalten an einer im ersten Ansturm eroberten Norm. Wohl zollt im Verlauf der jahrhundertelangen Entwicklung auch die Architektur des dorischen Tempels dem neuen Stilwollen seinen Tribut; die Verhältnisse des Baukörpers und seiner Glieder, auch die schmückenden Elemente sind in fortwährendem Fluß und halten mit dem allgemeinen Wandel des Formenideals gleichen Schritt. Niemals kommt hier die Bewegung zum Stillstand. Allein das eigentliche Gerüst wird vom Wechsel der Zeiten nicht berührt und bleibt wie ein Fels in strömenden Wellen stehen. Man kann diese Tatsache sehr verschieden beurteilen, rätselhaft erscheint sie auf jeden Fall. Entweder betrachtet man das denkbar schlichte Gefüge aus lauter lot- und wagerechten Stücken als eine verhältnismäßig primitive Lösung, als Übertragung des älteren Holz- und Lehmbausystems in ein dauerhafteres Material; dann wird man nicht genug sich wundern können über die zähe Macht naiver Baugedanken, die allem Gesetz der Entwicklung zum Trotz und inmitten gewaltigster Umwälzungen sich behaupten. Oder aber die durchsichtige Klarheit des Ganzen wird als das Ergebnis einer streng logischen Konstruktion verstanden, welche das Wirken von Last und Stütze in Formeln von so elementarer Einfachheit zwingt: ein geniales Zeugnis mathematischen Denkens, dessen frühe Vollendung um so mehr in Erstaunen setzen muß, als die Baukunst der Ägypter weit entfernt ist von dieser unbeirrbar scharfen Konsequenz. Hier handelt es sich um die ganz selbständige Schöpfung griechischen Geistes. Aber im Grunde sind beide Auffassungen berechtigt; sie schließen einander nicht aus.

Von der zunächst bestechenden Idee, daß die Struktur des dorischen Tempels gleichsam die restlose Versteinerung des älteren Holzbaues sei, scheint man heute wieder mehr abzukommen. Mit Recht. Wohl verwenden gerade hochaltertümliche Werke, wie das Heraion von Olympia oder der Apollontempel zu Thermos, neben dem Stein die in der Vorzeit allgemein gebräuchlichen Baumaterialien, Holz und gebrannte Erde, in großem Umfang. Und auch beim reinen Steintempel kommen Dinge vor, die nur als die

Erinnerung an abgeſtorbene Formen zu verſtehen ſind: die hohe Orthoſtatenſchicht der Zellawand ahmt den maſſiven Steinſockel der Lehmmauern nach, und deren durch Holzverſchalung verdickte freie Stirnenden haben zweifellos die charakteriſtiſche Geſtalt der Anten bedingt. Das Profil der Türleibungen geht auf das Vorbild hölzernen Rahmenwerkes zurück, die Säulenkannelierung auf dasjenige des ſenkrecht bearbeiteten Baumſtammes. Auch der obere Abſchluß des Baues hat keine bloß zufällige Ähnlichkeit mit Gebälk und Satteldach der verbreitetſten Wohnhaustypen. Und doch iſt es unmöglich, alle techniſchen Beſonderheiten des entwickelten doriſchen Bauſtils aus überwundenen Bräuchen primitiver Vorſtufen oder aus der Nachahmung einfacher Profanarchitektur abzuleiten. Schon die beliebte Erklärung der Triglyphen und Metopen, welche in den erſteren die geſchlitzten Balkenköpfe der horizontalen Decke ſehen möchte, in den letzteren einen Plattenverſchluß der Zwiſchenlücken, hält einer genaueren Prüfung nicht ſtand, vielmehr laſſen neue Funde die Herkunft dieſer rhythmiſchen Streifengliederung aus ganz anderer Quelle vermuten. Vor allem aber dürften gegen die direkte Überſetzung der hölzernen Hütte in den maſſiven Steintempel ſeine gleich anfangs ſo wuchtig ſchweren, gedrungenen und koloſſalen Formen ſprechen. Die ſind von vornherein in Stein empfunden und gedacht, und überhaupt in dieſem Stoff nur denkbar. Das Gemeinſame des ſtruktiven Prinzips beruht mehr auf einer beſtimmten Vorſtellung deſſen, was für die ſolide Haltbarkeit eines Bauwerkes im allgemeinen unerläßlich iſt: daß es ſtreng nach der Regel geſchichtet ſein muß, gehörig unterſtützt durch vertikale Träger, unlösbar verſchränkt und verzahnt in allen ſeinen Teilen.

Keine andere Architektur iſt ſo ehrlich, keine gibt mit ſo rückhaltloſer Offenheit das ganze Geheimnis ihrer Kraft dem kritiſch prüfenden Auge preis. Es ſoll ſich von der riegelfeſten Art des Aufbaues überzeugen laſſen, von dieſem einen Gedanken wird der geſamte Formenapparat beherrſcht. So iſt denn ſchon die charakteriſtiſche Geſtalt der Säule ein Wunder klaren Zweckausdruckes. Wie der maſſige runde Schaft die vereinte Energie ſeiner Kanneluren dem Druck von oben mit voller Wucht entgegentreibt, wie er anſchwillt und vor ſeiner Endigung ſich zuſammenſchnüren läßt, wie das Kapitell unter ſeiner Laſt auseinandergetrieben wird und bauchig ſich krümmt — das zeugt von einer ungemeinen Empfindlichkeit des tektoniſchen Gewiſſens und von einem Ernſt, der ſich der Schwere der Aufgabe in jedem Augenblick bewußt bleibt. Keine unnütze ornamentale Zutat darf das Intereſſe ablenken von den führenden Linien, vollkommen nackt und ſchmucklos ſpannt ſich der Rieſenſtrang des Architravs über die Säulenköpfe hin. Hier und an den Stützen ſelbſt wird nicht einmal die Farbe zugelaſſen, die andere Partien des Tempels reichlich überſtrömt, es iſt, als halte an dieſer Stelle die Verzierung den Atem an, damit das Wirken der entſcheidenden

Funktionen in ſtrenger Reinheit zur Geltung komme. Wo aber ſonſt Dekoration angebracht wird, iſt alles abgeſtreift, was irgend an naturaliſtiſche Motive erinnern würde, und dieſer abſtrakten Formenwelt gegenüber erſcheint die Pflanzenſäule der Ägypter als Spielerei. Jede noch ſo unſcheinbare Einzelheit iſt dem Weſen des Materiales angepaßt, und ſchon die Technik der Baukunſt verrät einen Sinn für das Steingemäße, das ſo fein entwickelt kaum anderswo anzutreffen iſt. In der Tat wird man nach einem Fugenſchluß von ſolcher Stärke und zäher Dichtigkeit, wie ihn die Quaderwand des Tempels, das Polygonalwerk der Stützmauern in der archaiſchen Periode zeigen, weit und breit vergebens Umſchau halten.

Das Bedürfnis nach Sicherung ſpricht nun aus allem Kunſterzeugnis dieſer Zeit, offenbart ſich auch im beſcheidenſten Gegenſtand der Kleinkunſt. Dem Gleichgewicht des Vaſenkörpers und den organiſchen Zuſammenhängen ſeiner Teile gilt die erſte Sorge des Töpfers. Die Stand- und Hebevorrichtungen des Metallgerätes werden vorbildlich auch für die zerbrechliche Tonware, und man liebt es, die Eigentümlichkeiten der Toreutik auf die keramiſchen Formen zu übertragen: die Lötringe, die Hals und Schulter, Bauch und Fuß des Bronzegeſchirres zuſammenſchweißen, die Nietköpfe werden plaſtiſch in Ton nachgemacht, und ſchon der Metallſchimmer der Firnisglaſur erinnert an die harte Subſtanz der Blechwandung. Vor allem ſieht man auf einen feſten Stand, der Fuß weitet ſich zu umfangreicher Platte oder er ballt ſich zu einem wuchtigen Glied von beträchtlicher Maſſe, welches das Gefäß vor dem Umfallen zu bewahren vermag. Meiſt ſind die Teile ſcharf voneinander abgeſetzt, man duldet keine Verſchwommenheit. Ob die Henkel als ſtämmige Griffe von rundem Querſchnitt geſtaltet ſind, oder breit und dünn, in Nachahmung metallener Streifen: die Anſatzſtelle wird ſtets deutlich markiert, bisweilen durch ein gemaltes Stabornament beſonders hervorgehoben. In der älteren Zeit überwiegen die gedrungenen, unterſetzten Formen, der Hals und der Schaft ſind kurz und dick, die Lippe eine wulſtige Rundung, der Gefäßbauch ladet mächtig aus, und die betonten Breitendimenſionen geben dem Ganzen leicht ein ſchwerfälliges, faſt plumpes Ausſehen. Dafür ſitzt aber alles zäh und unverrückbar in den Fugen, und auch das allmähliche Schlankerwerden des Formates ſchwächt den Charakter dieſer tektoniſchen Feſtigkeit nicht ab. Denn ſchon in der Anlage des Dekors finden wir die Idee des Aufbaues mit wundervoll ſchlichter Klarheit ausgedrückt. In einem Strahlenkorb hochgerichteter Zacken ſitzt das Gefäßrund, wie die Blume im Kelch. Aus umlaufenden Ringen und Streifen ſchichtet die Wandung ſich auf, und wenn etwa ein Schachbrettmuſter zur Verzierung dient, ſo gemahnt die ſaubere Zeichnung an die exakte Fügung einer Quadermauer. Das Flechtband, das in jüngeren Stilarten durch immer reicher verſchlungene Ornamentſyſteme erſetzt wird, ſchnürt den Körper feſt zuſammen, in anderen

Fällen hüllt ihn ein ganzes Netz von diagonal gekreuzten Linien oder ein fester Schuppenpanzer ein. Mit großer Kraft wird das Gebilde in deutlich begrenzte Formen gedrängt. Auch der figürliche Bildschmuck muß solcher Absicht dienen; es ist nicht bedeutungslos, daß das Motiv des Reigentanzes, der die Wölbung kreisend umzieht, in allen Phasen der archaischen Vasenmalerei immer wiederkehrt.

Zur statuarischen Plastik dieser Kunst, zu ihrer Menschendarstellung überhaupt, wird man nur ein richtiges Verhältnis gewinnen, wenn man ihrem energischen Ringen um die innere Festigkeit der Figur die gebührende Beachtung schenkt. Der ältere Archaismus verlangt den sicheren Stand auf voller Sohle und mit straff durchgedrücktem Knie. Der Fuß wird stets als ein Organ von ganz besonderer Wichtigkeit empfunden, und es ist eine naive Lösung, aber ungemein bezeichnend für diesen Deutlichkeitsdrang, wenn bei langgewandeten Gestalten der Saum der Vorderseite beschnitten wird, damit wenigstens die Zehen oder die Spitzen der Schuhe sich dem Beschauer zeigen können. Mit einer fast übertriebenen Schärfe werden, in der plastischen Modellierung wie in den graphischen Künsten, jene Stellen herauspräpariert, wo sich die Teile ineinanderhaken; Handgelenk und Ellbogen, Kniescheibe und Knöchel erfahren eine äußerst gewissenhafte Wiedergabe. Auch bei sonst geringer Bewegung der Oberfläche muß doch die Struktur des Leibes zum Vorschein kommen, die Linien von Brustkorb und Bauchmuskulatur werden mit scharfer Spitze in den Stein geritzt. Die Malerei beginnt schon früh mit einer detaillierten Innenzeichnung, und am Ausgang der Epoche finden wir dann auf rotfigurigen Vasen den Rumpf in einer Weise zergliedert, als sei er aller natürlichen Hüllen beraubt. Im allgemeinen will es die Regel, daß die einzelnen Körperformen klar und ohne Umschweife sich voneinander abheben, genau so wie in der Architektur, in der Gefäßbildnerei. Das Resultat ist der Eindruck eines gut verschweißten und gedichteten Gefüges. Schon daß in der Haltung der Ruhe die Hände gern zur Faust geschlossen werden, ist ein Beweis für dies entschiedene Sammeln und Zusammenhalten der latenten Kräfte.

Der Apollontypus, wie man das statuarische Männerbild dieser Kunststufe zu nennen liebt ⟨Fig. 11⟩, ist dem Kanon der Ägypter angeglichen, und doch bezeugen schon die ersten Versuche auf griechischem Boden einen völlig anderen Geist. Neben diesen Figuren wirken die ägyptischen leicht gedunsen, ja schwammig, und eine Fettschicht verdeckt dem Auge das Gestell. Hier dagegen ist alles Sehne, Muskel, Nerv. Die ältesten Exemplare sind noch vierschrötig und sehr allgemein geformt. Die Arme wie mit dem Leib verwachsen, ein kleiner Durchstrich nur scheidet Ellbogen und Hüfte; die Beine bis zum Knie herab geschlossen; die Figur umrissen von wuchtig simpler Kontur, das Ganze eine kompakte Masse. Allmählich lösen die Glieder sich vom

Stock, die Arme trennen sich in ihrer ganzen Länge bereits vom Körper, werden gerundet und besser modelliert, die Oberschenkel gehen auseinander. Der Thorax ist über den Hüften eingezogen und verliert die ursprüngliche Walzenform, wie die Brust ihre brettartige Flachheit, indem sie sich hebt und wölbt. Beim Apoll von Tenea balanciert der kräftige Körper mit einer erstaunlichen Elastizität. Es liegt dies an der zielbewußten Sicherheit, womit hier auf ein Konsolidieren der Erscheinung hingearbeitet wird: keine Form ist betont, die nicht organisch wichtig wäre, und keine organisch wichtige ist übersehen. An lokalen Unterschieden, zum Teil sehr augenfälligen, fehlt es nicht; es gibt ein schlankes Körperideal von einer trockenen Eleganz, und daneben ein gedrungenes und schweres: bei den Zwillingsstatuen aus Delphi erreicht die Bildung der Extremitäten eine fast abnorme Dicke. Gemeinsam aber ist allen Vertretern dieser Denkmälerklasse die unbedingte Klarheit im Aufbau, die nicht auf tiefgründiger anatomischer Kenntnis beruht, sondern auf der Einsicht in die Notwendigkeiten eines natürlichen statischen Verhaltens.

Ein eisernes Geschlecht hat jene «schwankenden Gestalten» der kretisch-mykenischen Kunst mit ihren skelettlosen Leibern, ihren lockeren Gelenken, ihren vagen und fahrigen Bewegungen verdrängt und ersetzt. Man stelle neben den «Trichterträger» aus dem Palast von Knossos ⟨Fig. 8⟩, dessen schlauchartig biegsamer Rumpf unter dem Gewicht der schlanken Vase einzuknicken droht, den Kalbträger vor der Akropolis. Woher dem Manne die Kraft wohl kommen mag, daß er die Last auf seinen Schultern so stolz und aufrecht trägt? Hier wäre darauf zu achten, wie überall die Massen sich zusammenballen, zäh und klebrig; wie sich das Gewand vom Ellbogen zur Hüfte gleich einer festen Schwimmhaut spannt; wie die Arme so energisch an den Leib sich pressen, daß die Muskeln beinahe platzen. Obwohl der mittlere Teil der Beine weggebrochen ist, empfindet man sehr deutlich das Zwingende im ganzen Bau der Figur, das Gesetzmäßige und die straffe Folgerichtigkeit der Zusammenhänge. Und angesichts solcher Erscheinungen von einer stählernen Konsistenz begreift man es denn auch, wie diese Kunst überhaupt auf das Wagnis verfallen konnte, den menschlichen Körper als tektonische Stütze zu verwenden, nicht nur im Kunstgewerbe ⟨Spiegelhalter und ähnliches⟩, sondern als Gebälkträger sogar im monumentalen Bau. Die Karyatide ist eine Schöpfung der reifarchaischen Zeit; Beispiele aus dem sechsten Jahrhundert begegnen uns in Delphi an den Fronten kleiner Schatzhäuser. Es ist das typische Bild der weiblichen Rundfigur in feierlich starrer Haltung, langgewandet und mit hohem zylindrischem Kopfputz, auf welchen der Deckbalken zu liegen kommt. In Stellung und Drapierung entfernen sich diese Figurensäulen nicht im geringsten von der für Freiskulpturen derselben Stilstufe allgemeingültigen Norm. Das Standbild des Menschen erscheint hier so tief innerlich gefestigt,

daß es selbst diese ungeheure Belastungsprobe mit einer selbstverständlichen Sicherheit besteht.

Hartnäckig und unerbittlich hat die archaische Plastik bis ans Ende festgehalten an ihrem Prinzip der absoluten Frontalität. Es darf nicht geschehen, daß die Körperachse auch nur unmerklich sich zur Seite krümmt, ebenso ist eine Drehung in den Hüften ausgeschlossen, selbst das bescheidenste Wenden des Kopfes oder ein Neigen in schräger Richtung wird nicht erlaubt. Immer stellt sich die Figur mit ihrer vollen Frontbreite zur Schau, der Kopf sitzt auf lotrecht gesteiftem Hals, und der Blick geht unbeirrt geradeaus — auch die Augen dürfen niemals seitwärts schweifen. Der Begriff der Frontalität ist nicht gleichbedeutend mit Symmetrie im Sinne einer völligen Responsion der beiden Bildhälften, denn die Bewegungen der Gliedmaßen sind an keine Vorschrift gebunden und diejenigen der Arme können unter sich ganz verschieden sein. Nur darf durch die körperliche Funktion die Ruhe des Stammes selbst in keiner Weise erschüttert werden, und dieser Regel sind alle Typen des aufrechten Stehens wie des Sitzens oder Kniens ausnahmslos unterworfen. Man darf das Frontalitätsgesetz der ägyptischen und der archaisch-griechischen Skulptur nicht ohne weiteres identifizieren mit der leblosen Starrheit der primitivsten Kunststufen, und die berühmte Definition von Julius Lange scheint uns daher nicht unbedenklich. Jener Befangenheit der ersten plastischen Versuche hat sich bereits die altkretische Kunst entwunden, indem sie ihren Figürchen bisweilen den Kopf vorbeugt oder zur Seite dreht, mit Recht schließt man aus solchen Zügen auf das Erwachen eines entschiedenen Freiheitsdranges, aber irrig ist es, darin den Beweis für eine isoliert hohe und Späteres überragende Stellung dieser Kunst zu sehen. Nicht aus Unvermögen irgend welcher Art, sondern aus Überlegung und aus freiem Willen verzichtet die archaische Plastik, noch im Stadium ihrer höchsten Vollendung und im Vollbesitz bildnerischen Könnens, auf alle Vorzüge und Reize frei bewegter Haltung und legt ihren Geschöpfen die Fessel dieser beklemmenden Regelmäßigkeit an. Ja noch über die Grenze der Periode hinaus erweist sich die Macht der Frontalität als wirksam: die phidiasische Athena Parthenos und andere Kultstatuen der reifen Klassik sind dem Ideal der gemessenen Feierlichkeit anhänglich geblieben, die — sonst auf der ganzen Linie überwunden — im hieratischen Milieu noch immer als das gegebene Sinnbild des Majestätischen und Imposanten empfunden wird. Allein vor dem Anbruch der neuen Zeit ist diese streng versammelte Pose überhaupt die einzig mögliche Form, in welcher der Mensch sich zur bildlichen Wiedergabe stellt.

Daß ein Nichtkönnen keineswegs die Schuld an solcher Gebundenheit trägt, zeigen die gleichzeitigen rundplastischen Bilder von Tieren in ganz momentaner, der Wirklichkeit nahekommender Bewegung. Die Fron-

talität gilt nur für den Menschen und hat ihren tieferen ethischen Grund: sie ist der sichtbare Ausdruck wohldisziplinierten und zugleich stolzen Benehmens, für das es keine glücklichere Bezeichnung als die der «Haltung» geben dürfte. Der ausgesprochen männliche Charakter, welcher der ersten Hälfte der archaischen Periode das besondere Gepräge gibt, hat in diesem Bilde der erzwungenen Ruhe und Selbstbeherrschung die würdige Form sich geschaffen. Wenn nun auch die Profilfiguren der Flächenkunst die gleiche steifnackige Härte bewahren, so müßte schon diese Beobachtung warnen vor dem Versuch, die Ruhe des Verzaubertseins aus technischen Unzulänglichkeiten erklären zu wollen. Und daß der markigen Kriegergestalt der Aristionstele gar nichts anderes übrigbleibt, als zwischen den lotrechten Randleisten des überschlanken Pfeilers mit soldatischer Strammheit sich zu strecken, liegt freilich an der Enge des Bildformates: aber gerade daß man dem geläufigsten Grabmaltyp solche Proportionen verleiht, ist bezeichnend für die allgemeine Tendenz zu knapper und gedrängter Art.

Was bei der nackten Figur durch gewissenhafte Betonung des Körperbaues und sorgfältig hergestelltes Gleichgewicht erstrebt wird, soll der Gewandstatue überdies eine denkbar feste Umhüllung geben. Die ältesten Stücke sind in ein enges Futteral von kasten- oder röhrenförmiger Gestalt gesteckt, das den Leib vom Hals bis zu den Füßen einschließt. Der Gürtel um die Hüften bedeutet die einzige plastische Gliederung der Masse, er ist aus starkem Stoff gedacht und oft außerordentlich breit, so daß er dem Thorax Halt zu geben vermag wie ein Korsett. Auch in der älteren Malerei decken sackähnliche Kleiderklumpen den ganzen Körper zu. Noch ist jede Spur von Falten unterdrückt, dafür wird die Gewandfläche reich mit farbiger Musterung durchsponnen. Später werden die Schmuckmotive in bestimmte Bahnen geleitet, die Farbe sammelt sich an Säumen und Rändern zu breiten Rahmenleisten an und schafft so der Hülle einen markanten und wirkungsvollen Abschluß. Vor allem kommt dem überaus stattlichen vertikalen Mittelstreifen des Chitons eine mehr als nur ornamentale Rolle zu, denn es projiziert gleichsam die Achse der auch unter dem Gewand noch streng frontal empfundenen Figur sichtbar auf die Oberfläche. Überall gehorcht der Zug der gliedernden Linien der tektonischen Idee, und wenn nun langsam auch die Fältelung des Stoffes sich einstellt, so müssen für sie dieselben Gesetze gelten. Zahllose scharfe Furchen sind in das Hemd der von Cheramyes geweihten Frauenstatue ⟨aus Samos, im Louvre⟩ in ununterbrochen parallelen Strängen eingeschnitten: senkrechte Fasern, welche die Figur der Länge nach durchwachsen, daß sie sich straffhalten und sich recken muß. Man spürt den Willen des Künstlers, das Körpergerüst zur Geltung zu bringen um jeden Preis, auch wenn es selber noch so völlig eingekapselt und dem Auge entzogen bleibt, wie bei diesen säulenartig geschlossenen Rundbildern.

Immer zeigt das Gewand die Neigung, ſich dicht an den Leib heranzudrängen, bei Sitzbildern des älteren Typus, wie den mileſiſchen Branchidenſtatuen, erſcheint er geradezu eingewickelt in ſeine Tücher, aber auch viel jüngere Beiſpiele noch verraten im ſpiraligen Faltenzug des Chitons die gleiche Tendenz. Beſteht die Bekleidung aus mehreren Stofflagen, ſo müſſen die einzelnen Schichten gleich Zwiebelblättern übereinanderkleben, ſo daß nirgends ein lockerer Zwiſchenraum ſich zu bilden vermag. Freihängende Mantelzipfel entfernen ſich nur zögernd vom Grundſtock der Figur und werden bei ſtürmiſcher Bewegung gern um die ausgreifenden Glieder geſchlungen. Selbſt die Kunſt des ausgehenden Archaismus, wie ſie uns die Göttin der Berliner Muſeen ⟨Fig. 12⟩ vertritt, iſt in dieſem Punkte noch ſo ängſtlich und heikel, daß die loſen Enden des Umhanges ſich an die Nebenſeiten des Thrones ſchmiegen, als ſeien ſie angefeuchtet und hafteten an ſeinen Flächen und Kanten feſt; auf dieſe Weiſe wird ſchon äußerlich die Verbindung der Figur mit dem Sitz noch beſonders betont. Aus der Abſicht, die Bildmaſſe möglichſt kompakt zu bewahren, erklärt ſich die Abplattung alles Körperlichen, das ſonderbar Gepreßte jeder umgebogenen Gewandpartie. Wohl führt die Entwicklung in gerader Linie zu einer immer kräftigeren Durchbildung des Körpers unter der deckenden Hülle; aber ſie vollzieht ſich auf Koſten der Stofflichkeit des Gewandes, das von ſeiner plaſtiſchen Unterlage gleichſam aufgeſogen wird. Oft ſpannt ſich das Tuch nur noch als dünne, faſt ſubſtanzloſe Haut über die ſchwellenden Formen, und gegen Ende des Archaismus mehren ſich die Fälle, wo das Vorhandenſein einer Bekleidung an manchen Stellen überhaupt nur aus der ſchmückenden Farbe erſchloſſen werden kann. Der Leib ſteht da wie nackt. Ein einigermaßen glaubhaft wirkendes Verhältnis zwiſchen Körper und Gewand wird nur ſelten und erſt ſpät erreicht. Das Problem gehört zu den ſchwierigſten der bildenden Kunſt, und man darf darauf hinweiſen, daß auch die archaiſche Architektur gegen Ende erſt, im ſechſten Jahrhundert, dazu gelangt iſt, Zella und Säulenumgang des Tempels zu organiſcher Einheit zuſammenzufügen. Zunächſt liegen die Teile lange Zeit nur äußerlich verbunden ineinander. Langſam und mühſam bricht ſich die Erkenntnis Bahn, daß ohne geſetzmäßige Entſprechungen und Beziehungen aller Elemente ein wirklich überzeugendes Geſamtbild nicht zu ſchaffen ſei.

2. Verdeutlichung und Klärung.

Es gibt einen Grad von Gewiſſenhaftigkeit in der bildlichen Wiedergabe der Erſcheinungswelt, der vom jeweiligen Stande des Könnens und der künſtleriſchen Ausdrucksmittel unabhängig iſt und ſelbſt bei geſteigertem

Raffinement der technischen Ausführung nicht mehr überboten werden kann. Den Ehrgeiz, das Bild bis in den letzten Winkel zu klären, in all seinen Einzelheiten restlos deutlich zu machen, hat die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer sich bewahrt. Es wechseln die Objekte, die Schulung von Auge und Hand macht im Verlauf dieses halben Jahrtausends Fortschritte von so großer Tragweite, wie in keiner anderen Periode, aber der Drang nach Deutlichkeit bleibt sich zu allen Zeiten gleich. Die nüchtern sachliche Art, mit welcher der geometrische Stil dem Gegenständlichen zu Leibe geht, ist bezeichnend auch für die folgenden Stufen der Entwicklung. Wie wir dort das Geflecht eines Wagenkorbes oder einer Matratze, Fransen und Muster eines Bahrtuches, die Teile eines Schiffskörpers gezeichnet sehen: so bis ins Kleinste genau und peinlich treu will noch der gereifte Archaismus die Dinge reproduziert haben. Niemals bleibt der Stift auf halbem Wege stehen, und wenn das Gefüge einer Mauer oder eines Altars in den Gesichtskreis rückt, das Takelwerk eines Seglers, das Zaumzeug eines Reittiers oder die Schirrung eines Gespannes, so kann man sicher sein, daß kein noch so unscheinbares Detail unberücksichtigt bleibt. Immer wird ganze Arbeit getan. Mit welcher gierigen Aufmerksamkeit sammelt der Künstler die zahllosen Schuppen einer Schlangenhaut, den feinsten Flaum des Gefieders selbst in den denkbar engen Rahmen einer Miniatur; wieviel an scharfer Beobachtung wird aufgeboten, um den Launen überreichen Haares bis in die wirrsten Knäuel zu folgen! Das Ornament von Möbeln und Gewandstücken fesselt das Interesse von Anfang bis zu Ende und stets im gleichen Grade. Den technischen Angelegenheiten wird eine ganz besondere Beachtung geschenkt: der Konstruktion einer Waffe, der Anordnung des Gewandes; hier fehlt dann kein Nietkopf und keine Spange. In übertriebener Größe und aufdringlich exakt werden selbst vom Vasenmaler Stecknadeln und Fibeln wiedergegeben — nur um den Beschauer zu überzeugen, daß auch alles mit rechten Dingen zugeht.

Man kommt leicht in Versuchung, angesichts dieser strengen Sachlichkeit von einer Kunst des «Realismus» zu sprechen. Indessen, mit diesem Ausdruck werden gewöhnlich Begriffe verbunden, die gerade auf die archaische Art der Stilisierung keine Anwendung finden dürfen. Von jener bedingungslosen Treue gegenüber der Natur, die alle ihre Zufälligkeiten mit in Kauf nimmt und den gesamten Inhalt des Sichtbaren in das Abbild aufzufangen sich bemüht, von sklavischer Abhängigkeit will diese Kunst nichts wissen. Ihren Deutlichkeitstrieb darf man mit dem Streben nach Vollständigkeit nicht verwechseln; denn tatsächlich handelt es sich hier immer nur um eine bewußte Auswahl von Dingen, die der Künstler für seine besonderen Zwecke braucht, und in seinem Verhältnis zur Fülle der Realität wahrt er sich vollste Freiheit. Was ihm nicht frommt, wird kurzweg ignoriert. Schon daß jede

Andeutung des Raumes fehlt, und daß die Lokalbezeichnungen immer auf das Allernotwendigste sich beschränken, zeugt von einer gelassenen Gleichgültigkeit gegenüber dem wirklichen Vorbild. Nicht alles, was die Welt an Mannigfaltigkeit und Überfluß birgt, verdient eine Stelle im Bilde, und man kann diesen Verzicht auf eine Konkurrenz mit dem Reichtum der Natur nicht aus der naiven Unzulänglichkeit des Anfängers erklären.

Nichts ist so bezeichnend für das methodische Weglassen und Vereinfachen zugunsten einer erhöhten Bildwirkung als die gewaltige Rolle, welche in der gesamten älteren griechischen Kunst die Nacktheit zu spielen berufen war. Die Figuren der geometrischen Vasenmalerei und Kleinplastik sind zum guten Teil ganz unbekleidet ⟨Fig. 13⟩, oder das tatsächliche Vorhandensein eines Anzuges wird nur durch den Gürtel angedeutet. Die völlige Entblößung des Körpers entspricht natürlich den Sitten und Lebensgewohnheiten dieser Zeit ebensowenig, als es bei den nackten Menschenbildern der nordischen Bronzezeit der Fall ist. In Wirklichkeit sah man den hüllenlosen Leib verhältnismäßig selten, und es geht somit nicht an, in der konsequenten Anwendung des Nackten ein Zeugnis für primitive Zustände, für die Einfalt der Kultur erblicken zu wollen. Eine rituelle Nacktheit im Totenkult läßt sich nicht mit Bestimmtheit erweisen, übrigens würde eine solche Erklärung dem allgemeinen Walten des Prinzips in keiner Weise gerecht. Es kommen hier auch nicht etwa ästhetische Motive in Betracht, und man wird überhaupt gut tun, den Zeitpunkt, wo die Freude an der Schönheit des unverhüllten Leibes sich zu regen beginnt, nicht schon in der Frühperiode der Entwicklung zu suchen. Die Gründe für die Nacktheit sind zunächst von viel derberer und rein sachlicher Art: der Deutlichkeit zuliebe läßt der Künstler die Kleidung weg, das Gewand verdeckt den Bau des Körpers und seine Artikulation, und gerade auf die Verständlichkeit der Erscheinung kommt es dieser Kunst vor allen Dingen an. Mit Bewußtsein wird hier von einer Nachahmung des wirklichen Zustandes abgesehen, es ist etwas Abstraktes in diesem bildnerischen Schaffen, welches einer scharfumrissenen und eindrücklichen Bildvorstellung die gemeine Wahrheit opfert. Auch die oft übertriebene Betonung der Geschlechtsmerkmale hat ihre Ursache in dem peinlichen Pflichtgefühl des Künstlers, das ihm eine restlos klare Darlegung des Tatbestandes befiehlt. Noch der jüngere Archaismus unterstreicht die physische Verschiedenheit der Geschlechter in einer Weise, die keinen Wert auf Übereinstimmung mit dem Leben legt, indem er in Malerei und polychromer Plastik die Haut der Männer tiefdunkel färbt, im Gegensatz dazu diejenige der Frauen schimmernd weiß. In der Vasenmalerei kommt dann noch die ganz konventionelle Unterscheidung in der Wiedergabe des männlichen und des weiblichen Auges hinzu: Differenzen, die in der Natur nicht vorhanden und zum Zweck einer möglichst einfachen und unmißverständlichen Charakterisierung frei erfunden

sind. Mit feineren Wesenszügen quält sich die Beobachtung nicht ab, und auch die Schilderung der verschiedenen Altersstufen läßt es bei wenigen markanten Eigentümlichkeiten bewenden.

Während somit in der Darstellung des Menschen das Bestreben, der Komplikation der Realität auszuweichen, zu einer Unterdrückung und Ausschaltung von allerlei äußerem Beiwerk geführt hat, so daß das Bild ärmer und einfacher aussieht als der vielfach verwirrende Anblick der Natur, wird andererseits aus dem gleichen Drang nach Deutlichkeit manches hinzugefügt, was den Augen des Beschauers entzogen sein müßte. Der geometrische Stil bekundet eine souveräne Gleichgültigkeit gegen die Gesetze des optisch Möglichen. Das geht so weit, daß nicht selten eine Art von Röntgenverfahren angewandt wird, um Figuren und Dinge, die hinter einer festen Wand oder unter einer Decke verborgen sind, dem Künstler aber für das Verständnis des Ganzen wesentlich erscheinen, in die Sichtbarkeit zu projizieren: es wird einfach in die sie verhüllende Fläche ein Loch geschnitten, in dessen Rahmen nun ihr Umriß aufzutauchen hat. So wird die Bemannung im Innern eines Schiffes gezeigt, oder der aufgebahrte Tote unter dem Leichentuch. Man rede hier nicht von primitivem Nichtanderskönnen, denn es handelt sich um eine bewußt naturwidrige Form der Mitteilung, welcher die Verständlichkeit wichtiger ist als eine überzeugende Reproduktion des sinnlichen Eindruckes. Nicht auf ein Abzeichnen der Natur legt es diese Kunst an, sondern auf eine säuberliche Aufzählung alles dessen, was dem Beschauer zu wissen not tut. So ist jenes kühn ergänzende Zeichensystem entstanden, welches die verschiedenen Teilansichten eines Gegenstandes zu einem einheitlichen Bildkomplexe sammelt. In der Darstellung eines Wagens z. B. erscheinen Boden und Deichsel von oben gesehen, die Räder von der Seite, und das ganze Gerüst wird so weit zerlegt, daß sich die Dinge nirgends überschneiden ⟨Fig. 13⟩. Die Leichen erblickt man über dem Bett oder der Wahlstatt, gleichsam freischwebend, in einer anormal verrenkten Lage, indem bei scharfer Profilstellung von Kopf und Gliedern der Rumpf ganz nach vorn gerichtet ist. Ohne jede Rücksicht auf den organischen Zusammenhang werden die Teile aneinandergefügt: jedes einzelne Stück in derjenigen Ansicht, welche das Objekt am besten kenntlich sein läßt; meistens wird daher die Hauptfläche eines Körpers in der Bildebene ausgebreitet, das heißt diejenige seiner größten Ausdehnung. Das Problem besteht für den Künstler nicht darin, einen Ausschnitt aus der Natur, von einem bestimmten Punkte aus betrachtet, im Bilde zu fixieren, sein ganzes Interesse richtet sich auf eine sachliche und möglichst erschöpfende Beschreibung des Dinges an sich, so wie es in seiner Vorstellung lebendig ist. Das auf Erinnerung beruhende Wissen, nicht die direkte sinnliche Wahrnehmung führt dem Zeichner die Hand. Mit einem hartnäckigen Eigensinn, der um den

optischen Totaleindruck sich in keiner Weise kümmert, wird über- und nebeneinander gestaffelt, was das verstandesmäßige Erfassen des zu schildernden Vorganges irgendwie erleichtern kann. Die lauten Widersprüche, die sich aus dieser kombinierenden Technik ergeben, werden im Verlauf der Entwicklung wohl gemildert und allmählich ausgemerzt, aber noch in Flächenkompositionen der reifarchaischen Kunst sind die Bretterpfosten eines Thrones aus dem Profil in volle Vorderansicht gedreht, weil man die charakteristische Kontur und den reichen Dekor der Frontseite sich nicht entgehen lassen will. Einem Kopf en face wird der geschweifte Helmbusch, der eigentlich zum dünnen Streifen verkümmern müßte, quer aufgesetzt. Und auf der korinthischen Vase mit des Amphiaraos Auszug drehen die Gebäude, zwischen denen die Szene eingespannt erscheint, dem Beschauer ihre schmucke Fassade entgegen.

Bei einem so ganz auf das Gegenständliche und Stoffliche gerichteten Interesse ist es nicht verwunderlich, daß diese Kunst sich nun auch der schriftlichen Erläuterung des Dargestellten im allerweitesten Umfange zu bedienen beginnt. Die Sitte der Beischriften hat sich in einzelnen Kunstzweigen das ganze Altertum hindurch erhalten, in der archaischen Periode aber ist sie allgemein, und ihre Bedeutung von enormem Gewicht. Daß auch die große Malerei dieser Zeit, von deren Werken uns nichts erhalten blieb, des erklärenden Wortes nicht entraten mochte, müßte man von vornherein annehmen, auch wäre es uns von Plinius nicht ausdrücklich bezeugt. Die gute sachliche Beschreibung der Kypseloslade, die Pausanias in seiner Periegese niedergelegt hat, war nur auf Grund einer sehr detaillierten Legende der ausgedehnten Friesstreifen möglich. In den Erzeugnissen der archaischen Vasenmalerei aber stehen uns heute noch unzählige Proben dieses eigenartigen Verfahrens vor Augen, welches das gesamte Inventar des Bildes mit aufgemalten oder eingeritzten Etiketten versieht. Das vielbewunderte Meisterstück von Klitias und Ergotimos ist mit Beischriften — an die hundertfünfzehn Namen — geradezu überladen. Die Schriftzeichen haben immer auch ihre ornamentale Aufgabe, dienen zur Füllung und Belebung des Raumes, allein das Aufkommen des Brauches überhaupt ist nur aus dem Bedürfnis nach einer möglichst eindeutigen Klarlegung des Inhaltes zu verstehen. Bei mythologischen Szenen ‹und die stehen im Typenschatz des Archaismus durchaus in vorderster Linie› war auch dieses Hilfsmittel schlechterdings nicht zu entbehren, da der streng schematische Charakter der Bildform die inschriftliche Ergänzung in der Regel gebieterisch verlangte. Aber in jenen Zeiten einer auf die Spitze getriebenen Gewissenhaftigkeit erstreckt sich der Kommentar nicht bloß auf die Personen der dargestellten Handlung, sondern auch auf das geringfügigste Requisit. Auf der Françoisvase dürfen selbst Dinge wie eine Sitzbank oder ein Altar, Brunnen und Wasserkrug nicht unbezeichnet bleiben. An Beispielen einer ähnlichen Akribie auf anderen Gefäßen fehlt es nicht.

Bisweilen finden wir auch die gesprochenen Worte den Figuren beigeschrieben, wie auf mittelalterlichen Malereien mit ihren Spruchbändern; einmal ist ein ganzes Wechselgespräch getreulich protokolliert. Mit einer quälerischen Sorgfalt durchstöbert der Verstand das ganze Bild. Jede Bewegung ist deutlich und von einer eindringlichen Kraft, jede Geste spricht, und immer wickelt sich der Vorgang pedantisch umständlich ab bis in die letzten Konsequenzen des Geschehens. Und wenn die Erzählung, was oft genug der Fall ist, bei einem krassen Wunder anlangt, so nimmt der Künstler seinen ganzen Scharfsinn zusammen, und es wird einem sehr nüchtern vordemonstriert, daß es gerade so sein muß und nicht anders.

Mit dieser bedächtigen Überlegung im Ausbreiten des Stoffes, die nicht die leiseste Unklarheit duldet, geht Hand in Hand ein äußerst empfindliches Reinlichkeitsgefühl in formaler Hinsicht. Die Prozedur des künstlerischen Gestaltens ist von einer Korrektheit, die oft ans Ängstliche streift. Der Künstler legt sein Werk nicht aus den Händen, bevor nicht jede Falte glattgestrichen und das ganze Bildfeld tadellos gesäubert, ausgekehrt und aufgeräumt erscheint. Es ist diesen Menschen nur wohl im Anblick von absolut geordneten Verhältnissen. Alle Lücken und blöden Stellen, wie sie bei unbedenklich frischer Arbeit immer sich ergeben, werden ausgebessert und verstopft, zunächst mit abstrakten Streumustern aller Art, später durch ein äußerst geschicktes und sorgfältiges Zurechtrücken der Staffage, den «horror vacui» hat der Archaismus bis zuletzt nicht überwunden, mit Argusaugen wird darüber gewacht, daß jedes Ding an seiner richtigen Stelle sitzt. Auf dem Wege dieses exakten Gliederns und Ausmessens ergeben sich nun aber auch Bilder von monumentaler Geschlossenheit. Das Musterbeispiel einer fein ausgeklügelten Komposition ist die selinuntische Metope, welche das Kerkopenabenteuer des Herakles schildert ‹Fig. 14›: er hat die bösen Kobolde, die ihn im Schlaf belästigt, eingefangen und trägt sie rüstigen Schrittes davon, an einer Stange aufgeknüpft, wie der Jäger die Hasen. Eine ergötzliche Geschichte, und sehr lustig wird sie erzählt. Jedoch mindestens ebenso stark wie der humoristische Inhalt fesselt den Beschauer die fabelhafte Beherrschung der Form. Das lange Haar der Kerkopen baumelt wie schwere Trauben links und rechts herab, ganz symmetrisch; die Perlen der Locken sind genau abgezählt, und auf jeder Seite sind es gleich viele. Die beiden Körper halten sich das Gleichgewicht, und fast geometrisch ist die Zerteilung des Raumes: die Betonung der Mitte, das gleichschenklige Dreieck zwischen den Beinen des Herakles, die rechtwinkligen Haken der Kerkopenbeine. Und all das kommt nicht von selber, sondern dieser bedingungslosen Responsion aller Teile liegt eine bis ins einzelnste straff durchgeführte Rechnung zugrunde, und ohne solche wäre es auch schlechterdings unmöglich gewesen, den knappen Rahmen mit so sicherem Takt mit bewegten Figuren zu füllen.

Zirkel und Elle ſind drum dem archaiſchen Künſtler das unentbehrlichſte Handwerksgerät; nur im Beſitz dieſer Dinge fühlt er ſich ſeiner Aufgabe gewachſen. Das konſtruktive Verfahren iſt auch unterſchiedslos dasſelbe, mag es nun Anlagen größten Umfanges gelten oder zierlichſter Kleinarbeit. Mit der nämlichen mathematiſchen Präziſion, welche bei der Herſtellung eines Tempelgrundriſſes beachtet wird, geht man zu Werke, wenn die Kannelierung des Säulenſchaftes darankommt, die Einteilung eines Triglyphenblocks. Dabei iſt man von vornherein an feſt normierte Zahlen gebunden, jede Willkür erſcheint ausgeſchaltet. In der Plaſtik ſpielt die beſtimmte Maßeinheit, welche der Regelung der Körperverhältniſſe zugrunde gelegt wird, dieſelbe Rolle. Gewiß ſteht der Archaismus mit dieſer Art ſtrengſter Proportionierung nicht allein. Aber wenn man zu anderen Zeiten die Hilfslinien des Entwurfs während der Ausführung ſelbſt gefliſſentlich zu tilgen ſucht, um dem Beſchauer den Einblick in den mühſamen Gang rein verſtandesmäßiger Vorbereitungen zu wehren, ſo werden hier mit Abſicht die Furchen beſonders tief gegraben. Das Auge ſoll ſich überzeugen laſſen von der unbedingten Richtigkeit und Genauigkeit in der Zuſammenſetzung des Ganzen. Der Künſtler liebt es, wenn man ihm ſcharf auf die Finger ſieht, und ſeine Füllornamente ordnet er gerne ſo, daß ſie zu rechneriſchen Stichproben dienen können. Bei den jetzt ſo beliebten heraldiſchen Gruppen, wo die Bildhälften im Wappenſchema einander entſprechen müſſen, deckt ſich auch das minutiöſeſte Ziergeranke Strich für Strich. Und ebenſo bei der rhythmiſchen Reihengliederung, wo die Elemente in ſchablonenhafter Gleichheit wiederkehren, als glitten einem die Kugeln eines Roſenkranzes durch die Finger.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die peinliche Sauberkeit und nüchterne Akkurateſſe im Aufbau des Bildes den Charakter der Darſtellung ſelbſt beeinfluſſen und beſtimmen ſollte. In der Tat, der Inhalt mag noch ſo temperamentvoll brodeln, nirgends ſteigt er über den Rand. Da gibt es weinfrohe Zecher zu ſehen in ausgelaſſenem Tanz, oder Meermädchen, die voll Entſetzen fliehen ⟨Fries von Aſſos⟩: das ewige Gleichmaß ihrer Bewegungen, der pedantiſche Taktſchritt geben dem Aufzug etwas Abgezirkeltes und Gezähmtes, und dieſer Eindruck ſteigert ſich im Quadrat der wachſenden Anzahl. Leicht kommt es dann zu ſeltſamen Widerſprüchen zwiſchen dem Vorwurf und ſeiner formalen Faſſung. Es wirkt unendlich beluſtigend, wie die Entführung der Rinderherde durch die Dioskuren und Genoſſen auf einer der delphiſchen Metopen geſchildert wird. Wie bedächtig und gemeſſen die Biedermänner hintereinander marſchieren! Und auch die Tiere müſſen genau ausgerichtet gehen, in tadelloſer Ordnung — niemals ſonſt hat die Welt einen ſo artigen Diebſtahl erlebt!

II. Beſchränktheiten und Beſchränkung.

Es müßte eine lockende und lohnende Aufgabe ſein, die Stilprobleme des Archaismus einmal in ſtreng ſyſtematiſcher Weiſe einer eingehenden Prüfung zu unterziehen: weil die Handhaben für eine begriffliche Analyſe der charakteriſtiſchen Darſtellungsformen und -möglichkeiten hier beſonders gut faßbar ſind und zu einer theoretiſchen Erörterung der entſcheidenden Fragen geradezu drängen. Der Betrachter ſieht ſich, wohin er auch ſeine Blicke richten mag, überall typiſchen Prägungen gegenüber, die als Ausdruck einer ehernen Geſetzmäßigkeit erſcheinen, und je tiefer man in das Verſtändnis der Materie einzudringen ſucht, um ſo klarer wird man auch erkennen, daß es verhältnismäßig wenige, ſcharf abgegrenzte Begriffe ſind, denen die Fülle der Beobachtungen ſich einzuordnen hat. Es fehlt auch keineswegs an Verſuchen zu einer methodiſchen Gliederung und Gruppierung des Stoffs, wenigſtens für einzelne Gebiete des geſamten Kunſtſchaffens, und man wird dieſen Arbeiten ⟨beſonders von Julius Lange und Emanuel Löwy⟩ das Zeugnis ausſtellen müſſen, daß ſie nicht bloß über die Oberfläche ſtreichen, ſondern der Sache auf den Grund gegangen ſind. Es iſt eine Forderung der Zeit, daß dieſe Dinge entſprechend ihrer prinzipiellen Wichtigkeit behandelt werden, mit dem landläufigen und bequemen Hinweis auf die techniſche Bedingtheit und befangene Haltung eines noch unentwickelten Könnens darf man dem heutigen Publikum nicht mehr kommen.

Was wäre auch groß gewonnen mit der Feſtſtellung, daß die Handwerksgewohnheiten der Webekunſt die Ausbildung jenes Wappenſchemas, wo die Elemente im Gegenſinn ſich wiederholen, angeregt oder erleichtert und gefördert haben dürften? Die Allgewalt der Symmetrie, die während der archaiſchen Periode immer mehr erſtarkt, um ſchließlich in der Kompoſition der Äginetengiebel wahre Wunder der formalen Disziplin zu vollbringen, beruht auf Grundfeſten ganz anderer Art. Zugegeben, daß die Natur des Materials, der Zwang des techniſchen Verfahrens, der Eigenſinn des Werkzeugs bei der Entſtehung gewiſſer Kunſtformen beſtimmend mitgewirkt haben: der weitere Gang der Entwicklung iſt vom Einfluß dieſer Faktoren unabhängig und wird allein vom Willen der ſchöpferiſch geſtaltenden Idee diktiert. Gewiß kann das häufige Auftreten der mechaniſchen Vervielfältigung ⟨mit Hilfe des Stempels⟩ in Toreutik und Töpferinduſtrie dem Auge mit ein Wegweiſer zu den Schönheiten der regelmäßigen Reihung überhaupt geweſen ſein, doch wird es niemandem einfallen, die Freude an Gleichklang und Rhythmus, welche die ganze ältere Kunſt ſo machtvoll durchſtrömt, aus dieſer einen dürftigen Quelle ableiten zu wollen. Und mögen auch, zur Zeit der erſten taſtenden Verſuche, der ſpröde Stoff und die noch ungelenke Hand die Schuld an jener

starren Geschlossenheit rundplastischer Bildwerke tragen, so bleibt ja doch die Erscheinung steif und unfrei noch im Endstadium des Archaismus, und da gilt es nun für das Gezwungene und Beherrschte der statuarischen Lösungen eine Erklärung zu finden, welche die Phantasie und das gesamte Vorstellungsleben der Stilstufe in Rechnung zieht. Das Können als solches kommt hier nicht in Frage. Jede Kunst verfügt über das Instrument, das sie für ihre Zwecke braucht, und über denjenigen Grad technischer Sicherheit, den die Verwirklichung ihres Wollens fordert.

1. Einseitigkeit.

Die einschneidendste Beschränkung vielleicht, welche die archaische Kunst sich auferlegt hat, die folgenschwerste, ist jene Bedingtheit aller Körperwiedergabe: das Verharren in der Fläche. Die dritte Dimension liegt außerhalb des Bereichs der Darstellung, jedenfalls ist es Tatsache, daß sich die gesamte Gestaltung des Sichtbaren in flächigen Bildern erschöpft. Zeichnung und Malerei gehen geflissentlich jeder Tiefe aus dem Wege, nichts darf in die Ferne sich verlieren. Das Auge ist nahsichtig und will nichts wissen von einer perspektivischen Verkürzung und Verkleinerung der Formen. Stets gibt man die Objekte so wieder, wie man sie aus unmittelbarer Nähe vor sich sieht, man tut das hartnäckig und gegen sein besseres Wissen, daß die wachsende Entfernung die Dinge zusammenschrumpfen läßt. Wenn die archaische Kunst diese Binsenwahrheit unterdrückt, so geschieht es nicht aus Unkenntnis oder Unfähigkeit, sondern weil sie weiß, das sind optische Täuschungen, und die Kunst lehnt es ab, sich durchs Auge täuschen zu lassen. Was uns fehlerhaft oder primitiv erscheint, ist im Sinne dieser Kunst ein Vorzug: die Befreiung von der Illusion, welche uns die Ferne vorspiegelt in unwirklich kleinen Verhältnissen und verschwommenem Umriß. Der Ruf der Schildwache «Näher heran zum Erkennen!» ist die Losung dieser archaischen Kunst. Sie duldet nichts Unscharfes, es muß alles in greifbaren und klaren Formen vor ihr stehen. Der Betrachter zwingt die Objekte zu sich heran. Bei Bildern mit einem größeren figürlichen Reichtum entsteht dann ein eigentliches Gedränge nach vorn, alles will an die Oberfläche. So verzichtet auch die Malerei auf jedes Konkurrieren mit der Wirklichkeit, denkt nicht daran, mit der Farbe zu modellieren, schattiert und lichtet die Farben nicht. Und doch machen schon die ersten Proben von Malerei, die wir kennen, die Tierbilder der paläolithischen Höhlenkunst, vereinzelt Gebrauch von der Erkenntnis, daß sich die Färbung verändert mit der Rundung der Form. Diese griechische Malerei dagegen kennt keine Halbtöne und keine Schatten, sie gibt die Lokalfarben stets rein und unverändert, aus dem gleichen Grunde, welcher den Verzicht auf

jede Linearperſpektive bedingt, der Klarheit zuliebe. Licht und Schatten machen die Dinge unſcharf, nehmen den Rändern die Kraft. Deshalb hält man während der ganzen archaiſchen Periode an der abſoluten Flächigkeit des Farbenbildes mit ſo ſtarrer Strenge feſt.

Die Projektion in die eine Bildebene vollzieht ſich nun häufig genug unter erſchwerenden Umſtänden, und auf Koſten der Natürlichkeit. Der peinliche Bedacht auf ſchlichte Klarheit der Einzelformen läßt eine ganz konventionelle Manier der Darſtellung heranreifen: man will jedes Glied in möglichſter Vollſtändigkeit und Breitenausdehnung und in eindeutig ſprechenden Umriſſen vor ſich ſehen und zwingt die Figuren zu Stellungen, welche der unbefangene Blick als fehlerhaft, unmöglich und unecht empfindet, ſo als ſtänden die Teile nicht in organiſchem Zuſammenhang und unter dem Machtwillen einer einheitlichen Funktion. Die Bewegungen entſprechen nicht der Mechanik der Wirklichkeit, jede Drehung vollzieht ſich mit einem jähen Ruck und reißt die Geſtalt nach verſchiedenen Richtungen auseinander. Es gibt da Bilder von Läufern und Tänzern in ſo gewaltſamer Verdrehung, wie im Krampf ſich krümmend, daß oft ſchon die Deutung der Situation auf Schwierigkeiten ſtößt. Der Künſtler legt weniger Wert auf Wahrheit als auf eine Sammlung aller weſentlichen Züge der Erſcheinung. So führt hier gerade das Beſtreben, in allen Einzelheiten reſtlos deutlich zu ſein, zur Trübung der Bildklarheit im großen.

Die Geſchichte dieſer Zwangsmaßregeln ſetzt ein mit dem reinen Silhouettenſtil der geometriſchen Kunſt, der jedes Objekt mit unerbittlicher Härte gegen die Wand drückt. In der Folge entwickelt ſich aus dieſen ſchemenhaften Schattenſpielen ⟨Fig. 13⟩ einerſeits das fülligere Umrißbild der dunkelfigurigen Malerei, andererſeits eine reine Konturzeichnung, oder es vermiſchen ſich beide Techniken. Stets werden dem Beſchauer die Bildelemente in einer Verflachung vorgelegt, daß ſie wie Teppichmuſter wirken, die geſamte landſchaftliche Szenerie wird unter die Pflanzenpreſſe genommen, und bei Innenzeichnungen wird auch die beſcheidenſte Rundung vermieden. Die Figuren ſelbſt wirken innerhalb ihrer Kontur völlig flach. Auch die letzte Phaſe, die rotfigurige Malerei, wagt zunächſt noch keine grundſätzliche Änderung und bringt die gleichen Bilder nur in einer neuen Technik. Allmählich jedoch melden ſich hier Beſtrebungen, die auf eine Emanzipation hindrängen: es kommen Überſchneidungen, Kreuzungen, ja Schräganſichten, ſelbſt eine leichte Schraffierung der Ränder wird vereinzelt verſucht und damit die Wölbung ſchüchtern angedeutet. Allein ſchon der rein flächige Firnisgrund löſt die Figuren aus dem Raum und nötigt zu allſeitig ſcharfer Umrandung ⟨was in der klaſſiſchen Malerei dann häufigen Konflikt und mitunter recht unerfreuliche Bildwirkungen veranlaßt hat⟩, und bis zur entſcheidenden Wende der Übergangszeit beherrſcht die ſtrenge Konvention ſo ſehr die geſamte Zeichen-

kunſt, daß an eine Korrektur der falſchen Augenſtellung und anderer perſpektiviſcher Unmöglichkeiten gar nicht gedacht werden darf.

In all dieſen Dingen kennt der Archaismus keinen grundſätzlichen Unterſchied zwiſchen Relief und reinem Flächenbild. Die geſamte archaiſche Reliefbildnerei unterwirft ſich den gleichen Geſetzen wie Zeichnung und Material. Die erſte Anlage einer plaſtiſchen Flächendarſtellung, welche einzelne Teile in beſcheidener Erhebung aus der Ebene heraustreibt ‹«Flachrelief»›, hat mit illuſioniſtiſchen Beſtrebungen noch nichts zu tun; die verſchiedene Tiefe will nur bedingt das räumliche Hintereinander dem Auge vortäuſchen. Sondern das Herausheben des Figürlichen hat zunächſt nur den Zweck, die Deutlichkeit zu ſteigern und der verſchiedenen Färbung der Bildteile vorzuarbeiten. Das Flachrelief dieſer Periode iſt im Prinzip nicht viel mehr als eine verſtärkte kolorierte Zeichnung, eine Art von Malerei auf bewegtem Grund. Als triebe die Haut der Malfläche überall da, wo der Pinſel mit der deckenden Farbe ſie berührt, Blaſen: ſo bläht und wellt ſich der Grund und ſetzt die verſchieden gefärbten Partien in ſcharf begrenzten Formen ſäuberlich voneinander ab. Eigentlich iſt dies Verfahren nicht verſchieden von jener anderen Technik, wo die Grenzen der einzelnen Teile eingeritzt oder eingeſchnitten werden. Und beide Arten vereinigen ſich bisweilen im ſelben Bild, indem die erhöhte Silhouette zu ſchärferer Konturierung nochmals mit dem Grabſtichel umriſſen wird, oder indem «Binnenformen» in bloßer Gravierung ausgeführt werden. Denn nur das Hauptſächliche wird eigentlich geformt, das andere der reinen Flächendarſtellung überlaſſen. Und es kommt vor, daß auf Denkmälern mit mehreren Bildern von unterſchiedlicher Größe und Bedeutung das Hauptbild in bemaltem Flachrelief, das übrige nur in Malerei ausgeführt wird, ſo bei einer Klaſſe attiſcher Grabreliefs ‹Ariſtionſtele und Verwandte›, deren Sockelbild als bloß erläuternde oder dekorative Zutat ganz in der Fläche bleibt. Und nebenher geht eine Variante desſelben Typus ‹Grabſtele des Lyſeas›, da iſt die ganze Bildfläche ausſchließlich mit Malerei bedeckt. Kompoſition und figürliches Schema ſind vollkommen entſprechend, der Unterſchied liegt lediglich im größeren oder geringeren Grade der Verdeutlichung, das Relief betont mit ſtärkerem Nachdruck die Begrenzung der Form. Aber eigentlich ſtellt der Typus der Lyſeasſtele die ältere Faſſung dar, am Anfang war das bloße Farbenbild, die Projektion der Figur und aller ihrer Teile in die Ebene. Das Flachrelief hat ſich aus der Folie herausgelöſt, aber der Verſuch, durch eine der Wirklichkeit nahekommende Rundung der Figuren und ihrer Glieder ſie körperlich zu modellieren, wird durchaus nicht konſequent und jedenfalls nicht allgemein gemacht. Sie ſind als Reliefs gearbeitet, und doch fehlt es ihnen an Relief. Oft ſind gerade diejenigen Stellen, die in Wirklichkeit dem Auge des Beſchauers zunächſt liegen und alſo plaſtiſch ihre Umgebung überragen müßten — bei Profilfiguren

etwa Ohr, Wange, Schulter — im Gegenteil ziemlich tief in den Stein hineingebettet, während weiter zurückliegende, wie Naſe und Lippen, viel kräftiger modelliert ſind. Die Hauptakzente aber geben dem Bild eben nicht die Hebungen und Wölbungen, ſondern die Furchen und Ränder, und ſtets hat die Zeichnung das letzte Wort. Es gibt eine größere Anzahl von Grab- oder Heroenreliefs, deren figürlicher Gehalt ſich reſtlos in der reinen Silhouette ſammelt; ſie iſt mit meſſerſcharfen Kanten aus dem ebenen Grund herausgeſchält. Keine Spur einer Rundung, die Bilder ſind ganz flächig, wie aufgeklebte Laubſägearbeiten, und liegen mit dem Bildrahmen in einer Flucht; alles Detail war bloß gemalt. Das bekannte Exemplar des Berliner Muſeums ⟨aus Sparta⟩ geht nicht ſo weit, doch iſt auch hier die ganze Szene in Schichten gepreßt, und alles, was den Zwiſchenraum füllt, iſt nicht rundplaſtiſch empfunden, ſondern als dünne Flächenlagen. Die Härte der Bilderſcheinung, die je nach der Beleuchtung noch ſich ſteigert und durch die Bemalung ſicher nicht gemildert war, iſt dem Auge dieſer Zeit nicht unſympathiſch; gerade im ſcharfen Zuſchnitt ſucht man den optiſchen Reiz.

Es iſt dabei gleichgültig, ob der Abſtand der vorderen Partien von der Grundfläche bedeutend oder geringer, ob das Relief hoch oder niedrig ſei. Auch die ältere archaiſche Kunſt geſtattet ſich bisweilen eine recht beträchtliche Relieferhebung; die Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt laſſen ihre Figuren kräftig und weit vortreten. Indeſſen eigentliche Hochreliefs ſind dieſe Skulpturen nicht; das Figürliche iſt nicht dreidimenſional durchgebildet, ſondern alles iſt durchaus reliefmäßig, und zwar flach. Auf langen Stegen ſind die Bilder herausgetrieben, ſpringen jäh und unvermittelt vor, wie die Taſten des Klaviers, mit harten Ecken und Kanten. Und der Grund für dies Herauszerren aus der Tiefe iſt nur in der beſſeren Sichtbarkeit zu ſuchen; die Darſtellung ſoll ſich nach Möglichkeit der Flucht des architektoniſchen Rahmens nähern. Die Fälle, wo einzelne Teile ſich wirklich vom Hintergrunde trennen, bilden nur ſcheinbar eine Ausnahme. Bei dem kleinen delphiſchen Schatzhausgiebel mit dem Dreifußraub iſt die obere Hälfte der Wand ſo weit zurückgetrieben, daß die Oberkörper frei daſtehen, während die Unterkörper in der üblichen Reliefmanier an dem bankartigen Vorſprung der Giebelwand haften. Trotzdem gelten für die Skulptur in ihrer Geſamtheit die Reliefgeſetze in ungeminderter Strenge, ſo ſehr iſt das ganze Bild auf reine Umriſſe angelegt.

An dieſer Bedingtheit aller Körpergeſtaltung ändert die Tatſache nichts, daß die archaiſche Flächenkunſt, Relief wie Malerei, ſehr häufig ſogar und in weiteſtem Umfang nun doch mit mehreren Raumſchichten hintereinander, alſo mit einer effektiven Raumtiefe operiert. Durch Überſchneiden und teilweiſes Verdecken geben die dargeſtellten Objekte dem Beſchauer zu verſtehen, daß ſie in gewiſſen Abſtänden getrennt voneinander aufgeſtellt ſind ⟨Fig. 15⟩.

Der Anlaß zu einer ſolchen Staffelung kann ganz äußerlicher Art ſein: der Verſuch, einen größeren figürlichen Reichtum im beſchränkten Bildrahmen unterzubringen, zwingt zu ſolchem Kompromiß; bei Weihreliefs zum Beiſpiel, wo die Enge der ſeitlichen Begrenzung das übliche Nacheinander in einem Zuge nicht zuläßt, oder bei paarweiſer Gruppierung thronender Geſtalten, in Maſſenſzenen, wenn ganze Kämpfergruppen ſich zuſammenballen, reihenweiſe vorgehen. Das häufige Auftauchen des dreileibigen Geryones beweiſt, daß man der Komplikation durchaus nicht aus dem Wege gehen will. Ja vielfach entſpricht dies Hintereinanderſchieben offenſichtlich der entſchiedenen Vorliebe für eine möglichſt füllige Bilderſcheinung; die Mehrgründigkeit bereichert nicht nur in gegenſtändlicher, ſondern auch in optiſcher Hinſicht. Das Auge verlangt nach einem ſtärkeren Reiz, als ihn das Ausbreiten des Bildſtoffes in einer einzigen Flucht zu verſchaffen vermag. Wenn trotzdem ein befriedigender Raumeindruck nicht zuſtande kommen will, ſo liegt das daran, daß dieſe Vertiefung eine bloß ſcheinbare iſt. Kuliſſenartig werden die Dinge hintereinandergerückt, ſtatt des einen Flachbildes ſind es nun mehrere, doch alle ſind ſie mit den gleichen Mitteln konſtruiert. Natürlich heben ſich beim Relief die vorderen Figuren durch kräftigere Rundung und völligere Modellierung ab, aber was dem Hintergrund an kubiſchem Gehalt entzogen wird, gibt ihm eine doppelt verſchärfte Zeichnung zurück, ſo daß der Gegenſatz der Raumſchichten ſo gut wie ganz verloren geht. Es fehlt noch die Einſicht in die Grundbedingung aller dreidimenſionalen Wirkung: daß vom Zuſammenſchluß der Bildgründe zu einem kompakten einheitlichen Ganzen erſt dann geredet werden kann, wenn durch ein Übergreifen der vorderen in eine hintere Schicht und umgekehrt dem Auge die Kontinuität des Raumes nach der Tiefe zu bewieſen wird. Solange eine ſolche Verzahnung und Verſchränkung, ein Zuſammenſchweißen von Vorder- und Hintergrund nicht wenigſtens verſucht wird, iſt das mehrgründige Relief nichts weiter als ein Übereinanderkleben mehrerer unter ſich unabhängiger Bildſtreifen. Damit, daß etwa ein einzelner Lappen nach vorn überhängt, iſt es natürlich nicht getan, ſolange keine Perſpektive die Schrägbewegung glaubhaft macht. Die höchſtentwickelte Relieftechnik der Übergangszeit zur Klaſſik ⟨ſiehe das Leukothearelief der Villa Albani, Fig. 25⟩ verſchmäht ſogar gefliſſentlich ſolche Spielereien und gibt die ſchlichte Staffelung ohne jede Verbindung der Gründe. Die Folge iſt, daß das archaiſche Flächenbild wohl ein vorn und hinten kennt, aber noch kein nah und fern. Und ſo hat der Archaismus mit konſequenter Hartnäckigkeit dasjenige Problem ausgeſchaltet, das für unſere Kunſt überhaupt das zentrale geworden iſt; für ihn gibt es keinen Raum, weil es keine Tiefe gibt.

Auch die Rundplaſtik fühlt ſich derſelben Beſchränkung unterworfen, und hier berühren wir den Kern der Angelegenheit. Die Zahl der ſtatuariſchen

Typen, über welche der gesamte Archaismus verfügt, ist an sich nicht groß, und sie alle lassen sich auf den gleichen Nenner bringen: sie sind flächenhaft gebunden, wie durch ein Netz unsichtbarer Maschen in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmt. Zunächst gibt es eine ganze Gruppe plastischer Lösungen, die, obschon allseitig geformt, dennoch nicht als volle Rundbilder zu bewerten sind. Laufende, im Flugschema oder in energischer Fechterstellung ausgreifende, auch liegende Figuren, sie entfalten sich durchweg in der einen Richtung, zu welcher der Blick des Beschauers senkrecht steht, und nur eben durch ihre körperliche Modellierung unterscheiden sie sich vom reinen Flächenbild, aus dem sie hergeleitet sind. Sie nützen die Möglichkeit, sich allseitig im Raum zu entwickeln, nicht aus; oft ist es, als lege der Künstler Wert darauf, daß die Figur nirgends über die enge Standplatte hinausragen dürfe. Das unnatürlich Gezwungene, was der Bewegungsvorgang durch solchen Verzicht erhalten muß, rechtfertigt sich durch die schlichte Klarheit der Silhouette. Es ist hier Gesetz: jeder Körperteil hat sich so gegen den Beschauer zu drehen, daß das Auge zu möglichst geringer Tiefenmessung genötigt wird, selbst auf die Gefahr hin, daß diese Zwangsmaßregel den Eindruck des Motorischen nicht aufkommen läßt. Die Nike von Delos wird von vorn und rückwärts so hart bedrängt, daß sie sich zu scheibenförmiger Gestalt verflacht und ihre Schwingen in die Ebene pressen läßt, wie der Falter auf dem Spannbrett; die bescheidenste Schrägstellung verbietet sich, weil der Umriß durch die Verkürzung an Schärfe und Kraft verlieren würde. Man werfe nicht ein, daß hier Gründe des äußeren Raumzwanges maßgebend seien. Gewiß kommt vielen dieser Bildwerke rein tektonische Bedeutung zu, sie sind krönende Glieder eines Baues oder Denkmals. Allein gar nicht selten handelt es sich um isolierte Freiskulpturen, und sie erheben doch nicht den Anspruch auf größere Freiheit. Auch der Maßstab spielt dabei keine Rolle; die Regeln gelten für monumentale Schöpfungen wie für die Kleingebilde des Kunsthandwerks. Die Bronzestatuette eines Kriegers aus Dodona in Berlin ⟨Fig. 16⟩ stammt vielleicht vom plastischen Schmuck eines Gefäßrandes; aber die Kolossalstatue, die wir auf der Erzgießerschale desselben Museums in Arbeit sehen, zeigt den gleichen Typ. Bis ans Ende des Archaismus hält man an dieser planimetrischen Darstellung grundsätzlich fest und gestattet sich Abweichungen höchstens in geringfügigen Einzelheiten oder im Beiwerk.

Daß bei so unbeirrtem Festhalten an einer absoluten Einseitigkeit auch der bescheidenste Ansatz zur eigentlichen Statuengruppe sich verbietet, liegt auf der Hand. Über eine parataktische Aufreihung von Figuren auf der gleichen Fluchtlinie geht der Archaismus nicht hinaus. Andererseits gibt ihm nun die figürliche Giebeldarstellung hinreichend Gelegenheit, seinen Typenschatz zu umfangreichen Kompositionen auseinanderzurollen. Und es läßt sich nicht leugnen, daß diese archaischen Lösungen ihren Zweck oft besser erfüllen als

die anspruchsvolleren der klassischen Kunst, wo der stark betonten Körperlichkeit und der aus dem Rahmen drängenden Bewegung gegenüber die Architektur oft Mühe hat, ihren Willen durchzusetzen. Das Letzte und Beste, was die archaische Plastik zum Thema der Giebelfüllung zu sagen hatte, sind die Skulpturen des Aphaiatempels auf Ägina, da wird mit einer souveränen und gleichsam spielenden Leichtigkeit in lauter klaren Umrissen eine reichbewegte Massenszene aufgebaut. Allein es ist hier auch die Stelle, wo der Archaismus der bisher befolgten Manier überdrüssig wird und ihr den Abschied gibt, man fühlt die ersten Regungen des Widerspruches und das Nahen einer revolutionären Umgestaltung. Längst ist es empfunden und festgestellt, daß die beiden Äginetengiebel in ihren Mitteln erheblich verschieden sind: während der Westgiebel nach rückwärts orientiert und fast bedingungslos noch der archaischen Stilisierung unterworfen ist, erscheint die Gestaltenwelt des Ostgiebels wie zu neuem Leben erweckt. Es ist nicht bloß die freiere und viel beweglichere Formensprache im allgemeinen, was hier in die Zukunft weist, sondern ein grundsätzlich anderes Verhalten der Figuren im Raum. Dem liegenden Gefallenen des Westgiebels ⟨Fig. 17⟩ gegenüber bedeutet die entsprechende Eckfigur des Ostgiebels ⟨Fig. 18⟩ einen ungeheuren Fortschritt, auch dort zwar wird bereits von Überschneidung und Kreuzen der Glieder Gebrauch gemacht, aber es sind rein zeichnerische Verschränkungen, und alle Bewegung spielt sich an der Oberfläche ab — hier dagegen wird mit Macht in die Tiefe gegriffen, sämtliche Glieder sind aus der Fläche gebogen, der Leib wälzt sich herum und der Arm greift hinaus in eine Raumschicht vor der Figur. Es ist das erste Mal, daß ein Körper tatsächlich dem Beschauer entgegenstrebt. Man hat die beträchtliche Kluft, welche die beiden Giebel trennt, verschieden zu erklären gesucht. Auf keinen Fall ist mit einer größeren zeitlichen Differenz zu rechnen, aber auch die qualitative sollte man nicht überschätzen. Vielmehr vertreten die beiden Lösungen verschiedene Prinzipien bildnerischer Gestaltung, und wir haben es hier ohne Frage mit einem Programmwechsel im Rahmen einer sonst einheitlich gedachten Leistung zu tun. Der Schöpfer des Ostgiebels entschließt sich zum Bruch mit einer Tradition, deren Zwang als unleidlich empfunden wird, und bekennt sich zu einer neuen Art des Sehens, die anfängt, die Welt auf ihren plastischen Gehalt zu prüfen. Und damit lenkt er nun in eine Bahn, welche die archaische Kunst aus grundsätzlichen Bedenken nicht betreten haben wollte.

Und schließlich die Freiskulpturen, die, allseitiger Betrachtung ausgesetzt, nach mehr als einer Richtung hin sich zu äußern haben? Jede rundplastische Steh- oder Sitzfigur der archaischen Kunst ist so gestaltet, daß man sie von vorn oder von der Seite betrachten kann, und man hat jedesmal ein sauber umrissenes, geschlossenes Bild vor sich. Der Apollontypus besitzt zweifellos

en face seine Hauptansicht, aber auch dem Profilumriß eignet ein selbständiger Wert. Voraussetzung ist freilich, daß der Beschauer seinen Standpunkt nicht eigenmächtig wähle, und es bedeutet einen Fehler gröbster Art, wenn eine solche Statue übereck betrachtet oder in einer willkürlichen Schräganſicht aufgenommen wird; sie mag dem modernen Auge reizvoll sein, aber man fälscht damit den Stil. Die leiseste Verschiebung aus der typischen Frontstellung bringt das Bild in eine haltlos schiefe Situation, und es verliert seine klaren Züge. Es handelt sich somit immer um eine sehr beschränkte Zahl von Möglichkeiten, von denen jede streng für sich bewertet sein will. Denn die einzelnen Ansichten haben sich so unabhängig voneinander herauskristallisiert, daß sie oft ganz unvermittelt zusammenstoßen; daher der kantige Zuschnitt mancher Kunstwerke, die nur ein ästhetisch Ungeschulter aus dem Zwang der Werkform sich erklären wird. Der Reliefcharakter des jeweiligen Formkomplexes ist so ausgeprägt, daß der Gedanke an ein Jenseits gar nicht aufkommen kann; was in die sichtbare Begrenzung sich nicht fassen läßt, entzieht sich auch jeder Andeutung, die Kontur hat restlos den ganzen Inhalt einzuschließen. Eine solche reine Silhouettenfigur ist natürlich nur vor flächig ruhigem Hintergrund erträglich, und eine stark räumlich wirkende Umgebung setzt sie der peinlichsten Verlegenheit aus. Auch bei kräftiger einseitiger Beleuchtung bleibt daher der Ertrag an Tiefengliederung gering, nur die Furchen und Kanten treten schärfer hervor. In der Tat wäre ein archaisches Skulpturwerk ohne die energische Mitwirkung der Linie verloren, und oft genug ist alles Detail — Falten wie Muster der Gewänder, Schmuck und Teilung des Haars — bloß eingeschnitten oder in leichter Ritzung graviert.

Niemals wieder haben die zeichnerischen Künste eine so anerkannt führende Rolle gespielt wie in dieser archaischen Periode. Die Linie ist das einzige Ausdrucksmittel, zu dem man ein unbedingtes Vertrauen hat; mit Strichen läßt sich alles klar und deutlich machen, die Form wird allerorten von einem festen Umriß eingekreist. Im Gegensatz zur Zeichenmanier jüngerer Stilstufen hat die archaische eine fast pedantisch wirkende Gleichmäßigkeit, die allem dasselbe Gewicht beilegt und von Gradunterschieden nichts wissen will. Die nebensächlichste Kleinform wird mit der gleichen Präzision umschrieben wie die große und massige Erscheinung; jedes sichtbare Ding will seine Existenzberechtigung in einer Fassung anerkannt sehen, die keine Steigerung, aber auch nicht die leiseste Abschwächung duldet. Es gibt keine Linien zweiter Güte. Und wenn man bei bestimmten anderen Stilen von einem plastisch empfundenen Strich reden kann, der die Neigung zeigt, sich ein- oder auswärts zu krümmen, so hat hier das gesamte Lineament etwas Unkörperliches und hält sich peinlichst genau in der Fläche, meidet jede Schwellung oder Verdickung und wahrt von Anfang bis zu Ende seinen ewig gleichen Zug.

2. Schematismus.

Nicht von jener rhythmischen Wiederholung der Elemente soll hier die Rede sein, wie sie die archaische Kunst zum Zweck einer dekorativen Wirkung so häufig vorzunehmen pflegt. Die Schönheit des Einerleis hat sie so tief empfunden wie kaum eine andere Kunst, und nie ist sie es müde geworden, aus Typen von einer schablonenhaften Regelmäßigkeit lange Ketten zu flechten. Mit den feierlichen Aufzügen und Reigentänzen, den Schiffsbildern und Tierreihen der geometrischen Vasen fängt es an — aber es ist dasselbe bewußte Streben nach Gleichheit, welches noch die Götterprozession der Françoisvase, die Entführung der Rinderherde auf der delphischen Metope durchzieht. Motive rein ästhetischer Natur haben diese unendliche Monotonie bestimmt, und mit voller Absicht wird alles Differenzierende und Zerstreuende ausgeschaltet. Indessen, daneben gibt es in der archaischen Kunst noch eine andere Art von Formelhaftigkeit, deren Ursache nicht allein in der Freude am Gleichklang gesucht werden darf, vielmehr handelt es sich hier um den freiwilligen Verzicht auf einen Wettbewerb mit der Gestaltungskraft der Wirklichkeit und mit ihrer Fülle, um eine Beschränkung auf wenige und vereinfachte Ausdrucksmöglichkeiten.

Es ist in der Tat auffällig, wie häufig und wie unbedenklich der archaische Künstler sich *wiederholt*. Von einer wirklichen Übersicht über das Lebenswerk des einzelnen sind wir freilich noch weit entfernt, zumal für die früheren Zeiten. Aber schon aus den spärlichen literarischen Nachrichten über die Dädalidenschule geht hervor, daß dasselbe Thema die Meister immer wieder beschäftigt. Von jedem dieser Bildhauer sind uns mehrere Darstellungen derselben Göttergestalt bezeugt, und wir haben uns — aus Gründen, die noch zu erörtern sein werden — die Lösungen recht ähnlich zu denken. Es handelt sich um *Typen von einer sehr geringen Variationsfähigkeit*. Die einigermaßen vollständig erhaltenen Denkmäler größeren Umfanges aus der älteren Periode lassen im Rahmen eines geschlossenen Ganzen die gleichen Elemente rasch einander folgen. Von den zehn Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt sind zwei nahezu identisch ⟨Viergespann in Vorderansicht⟩, bei zwei anderen ist, trotz der Verschiedenartigkeit der Situation, für den Träger der Hauptrolle ⟨Herakles, Perseus⟩ das gleiche figürliche Schema gewählt ⟨Fig. 14, 19⟩. Wo aber die Gesamtproduktion eines Künstlers und sein Entwicklungsgang wenigstens in allgemeinen Umrissen sich erkennen läßt, wird man stets ein sehr weitgehendes *Genügen an festgeprägten Werten* finden: die Maler gehen mit ihrem Vorrat so haushälterisch um, daß Figuren, Gruppen, ja vollständige Bildzusammenhänge auf einer ganzen Reihe von Gefäßen fast unverändert wiederkehren. Selbst an bedingungslosen Gleichungen

auf einem und demselben Exemplar wird kein Anstoß genommen, und es gibt mehrere Vasen aus dem Atelier des Andokides, wo die Bilder der beiden Seiten, nur in einer anderen Maltechnik ausgeführt, genau übereinstimmen.

Allein nur in seltenen Fällen wird die Erfindung des Schemas als persönliche Leistung des einzelnen sich erweisen lassen. Meist handelt es sich um längst fertige Formeln, und vieles kann man zurückverfolgen bis in die sehr rührige Schaffensperiode der altkretischen Bildhauerschule hinauf. Die Wanderungen dieser Dädaliden, von denen uns die Literatur eine etwas verworrene Kunde gibt, haben ihre sichtbaren Spuren hinterlassen im erhaltenen Denkmälerbestand. An allen Orten, welche die Überlieferung nennt, stoßen wir in der Tat noch auf Dinge so verwandter Bildung, daß an der Ausstrahlung von einem gemeinsamen Zentrum aus ein Zweifel gar nicht möglich ist. Dann freilich, im folgenden Verlauf, beobachten wir eine Weiterentwicklung der Typen auf der einmal geschaffenen Grundlage, die in den verschiedenen Gegenden unabhängig sich vollzieht, scheinbar automatisch, jedoch nach inneren Gesetzen, überall bis zum selben Punkt. Aber mit einer Zähigkeit ohnegleichen wissen die Grundzüge des Schemas sich zu behaupten, durch alle Wandlungen der Stile hindurch. Noch die jüngsten Vertreter der «Apollon»-Reihe weichen in Stand und Haltung nicht von der starren Norm des frühen Archaismus ab, und an der stereotypen Beinstellung — immer wird der linke Fuß vorgesetzt — darf bis zuletzt nichts geändert werden. Der gleiche hartnäckige konservative Sinn läßt auch die Variationen der Gewandstatue, der Sitzfigur sich nur in festgezogenen Grenzen bewegen, und ist es nicht sonderbar, daß ein so gezwungenes Bild wie dasjenige des Knielaufs, als die einzig mögliche Ausdrucksform für alle Arten des Vorwärtseilens und des Fliegens, sich durch Jahrhunderte weitererbt? Selbst formale Details, wie Zahl und Anordnung der Schulterlocken, legen Zeugnis ab von der ungeheuern Macht einer Überlieferung, gegen die auch das verbesserte Können einer fortgeschrittenen Zeit keine Hand zu erheben wagt.

Dabei ist es nicht etwa handwerksmäßige Gewöhnung bloß, was diese Formeln reifen läßt, denn sie finden in gleicher Weise Eingang auf allen Gebieten bildnerischer Betätigung. Dieselben Typen, deren sich die monumentale Skulptur bedient, begegnen uns auch in Kleinplastik und Malerei. Die Frage der Priorität ist oft schwer zu lösen, wer hat den Anfang gemacht? Mag immer das Kunstgewerbe der großen Kunst Gefolgschaft leisten: es geht doch nicht an, alles von statuarischen Vorbildern herleiten zu wollen. Man wird vielmehr mit einer starken Einheitlichkeit der Bildvorstellung zu rechnen haben, die verschiedenen Künste schöpfen aus demselben Vorrat, und die verwandte Art des Sehens und der Phantasietätigkeit bedingt die Übereinstimmung der Form. So kommt es, daß der gleiche Typus der hockenden Sphinx mit aufgebogenen Flügeln sowohl in großen und zum

Teil kolossalen Dimensionen ‹Denkmal der Naxier in Delphi ‹Fig. 20›, Grabmäler; Relief: Metope von Selinunt› sich findet, als auch in allerbescheidensten Schöpfungen des Kunsthandwerkes. Aber auch größere Kompositionen lassen sich in Rahmen von ganz verschiedenen Ausmessungen spannen; es gibt da umfangreiche Darstellungen mythologischen Inhaltes in fast konformer Fassung auf Relieffriesen und Vasenbildern; ja es fehlt auch nicht an Beispielen dafür, daß rundplastische Marmorgruppen Szenen der Vasenmalerei in allen wesentlichen Zügen entsprechen.

Und nun das Merkwürdige: für die Begriffe des Übersinnlichen wie des Irdischen existiert nur der eine Modus künstlerischer Gestaltung. Die Sitzbilder der Verstorbenen, die über der Grabstätte aufgestellt waren oder am Eingang zur Gruft, die Weihgeschenke vornehmer Stifter sind in ihrer formalen Erscheinung durchaus der Majestät der thronenden Gottheit angeglichen. Wo Attribute oder sonstige äußere Kennzeichen fehlen, bemerkt der Beschauer keinen wesentlichen Unterschied. Dasselbe kanonisch gewordene Bild des nackten stehenden Jünglings bedeutet bald den sterblichen Menschen, bald den Gott; die gleiche Formel muß dem verschiedenartigsten Inhalt dienen.

Will man angesichts solcher Bescheidung von Erfindungsarmut oder Erfindungsträgheit reden? Der Vorwurf ist schon gemacht worden: es ist derselbe, der noch bis in die jüngste Zeit hinein einer verständnisvollen Würdigung der ägyptischen Kunst den Weg vertrat. Er ist hier so wenig angebracht wie dort. Denn innerhalb der Grenzen, welche Konvention und Typik der Phantasie des Künstlers ziehen, ist der schöpferischen Tätigkeit immer noch ein weiter Spielraum gelassen, und sie pflegt ihn nach Kräften zu nützen. Die individuelle Begabung mag in dieser archaischen Periode mit stärkeren Widerständen zu kämpfen haben als sonst, aber da, wo sie sich zur Geltung bringt, führt sie eine kräftige und selbstbewußte Sprache. Tatsächlich bietet auch jede Typenserie eine Fülle reichster Abwechslung. Von den zahllosen Apollines gleicht, trotz der Uniformität des Bildschemas, im Grunde doch keiner dem andern; man wird stets Dinge bemerken, durch welche die einzelne Figur sich entschieden aus der Masse der übrigen hebt. Immer neue Züge werden dem Gewächs des Körpers abgerungen; bei der Gewandstatue kommen noch die verschiedenen Probleme der Stoffwiedergabe hinzu, und die Anlage der dekorativen Muster wechselt von Fall zu Fall. Und wenn es nur an der besonderen Art, die Flächen zurechtzuhauen, liegen sollte oder am charakteristischen Pinselstrich: jeder Meister hat seinen persönlichen Stil. Das Bewußtsein des Eigenwertes ist denn auch gerade im Künstlertum des Archaismus kräftig entwickelt, und nicht selten äußert es sich mit einer naiven Aufdringlichkeit. Die Signaturen der Vasenmaler gewähren uns Einblick in einen hitzig erregten Wettbewerb. «Euthymides, der Sohn des Polios, hat das gemalt, wie Euphronios es niemals fertig gebracht hat»: selbst in den

Tagen freiester Entfaltung der Künstlerindividualität wurden Stolz und Eifer des Schaffenden kaum mit solcher Heftigkeit angespornt wie in diesem Zeitalter des gebundenen Stils, wo die Enge bestehender Schranken zu peinlicher Vollendung im Einzelnen und Kleinsten zwang.

Allein der Ehrgeiz ist hier wirklich nur auf 'gute Form und Glanz der äußeren Aufmachung gerichtet. Dem Inhalt wird ein merkwürdig geringes Interesse entgegengebracht, und jenes Haschen nach Originalität, das zu anderen Zeiten der kunstgeschichtlichen Entwicklung die krampfhaft zuckende Bewegung gibt, ist dieser Periode fremd. Selbst die bedingungslose Entlehnung eines Bildstoffes würde nicht als Plagiat empfunden, oder vielmehr: aus der Tatsache des Plagiats dürfte keinem ein Vorwurf entstehen. Die offenbare Gleichgültigkeit dem Thema gegenüber läßt solche Bedenken nicht aufkommen. Je länger man sich in die Bilderwelt der archaischen Kunst vertieft, um so mehr muß die Erkenntnis Raum gewinnen, daß es hier auf ganz andere Dinge abgesehen ist als auf die Mitteilung des Stofflichen. Selten geschieht es, daß einer aus der Reihe tritt und eigene Einfälle anbietet. Es wird wohl viel erzählt, gewaltige und wunderliche Geschichten werden vorgetragen, aber man verlangt nicht, daß es neue Geschichten seien, und die Schilderung selbst vollzieht sich in formelhaften Wendungen, wie im Epos mit seinen stereotypen Beiwörtern und Gleichnissen. Und nicht bloß darin erinnert die archaische Kunst an jene Gedichte, sondern sie hat mit ihnen vielfach auch den Gegenstand gemein, denselben Episoden der Heldensage begegnen wir in Bild und Lied. Obwohl nun sehr häufig mit einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu rechnen ist, so läßt sich doch die bildliche Darstellung kaum jemals als getreue Wiedergabe des poetischen Motives erweisen. Fast immer sind da Abweichungen und Unklarheiten, welche den Spiegel der Quelle trüben und verzerren. Nicht um die Spuren zu verwischen, entfernt sich der Künstler von der Vorlage, auch hat er keineswegs die Absicht sie zu verbessern. Aber anderseits besteht auch nicht das Bedürfnis nach engerem Anschluß an eine literarisch fixierte Erzählung, und der Begriff der Illustration liegt dieser Kunst noch fern. Sie kennt nur ihre eigenen Gesetze.

Unter diesen Umständen bedeutet es stets ein Wagnis und kann sehr leicht zu Trugschlüssen verleiten, wenn man das archaische Bildwerk zum Ausgangspunkt für sagengeschichtliche Untersuchungen wählt. Kompositionelle Fragen und Rücksichten auf die dekorative Gesamtwirkung halten dem Gegenständlichen die Wage, und dieser Zwiespalt der Interessen verhindert die scharfe Einstellung auf ein stoffliches Problem. Das kleine Bronzerelief mit Hektors Lösung ⟨Berlin⟩ stellt eine im Format so glückliche Schöpfung dar, daß der Beschauer die Verstöße gegen den Wortlaut der Dichtung als künstlerische Notwendigkeit gern mit in Kauf nimmt. Die Szene spielt sich wesentlich anders ab als bei Homer, der doch ohne Frage das Bild beeinflußt

hat, indessen verhilft ihm gerade die Verwendung festkristallisierter Typen zu seinem klaren symmetrischen Bau, zur wirkungsvollen Ausnützung des kargen Raumes. In vielen Fällen jedoch steht das gewählte Schema in offenem Widerspruch nicht bloß zur speziellen Situation des Mythus, sondern zum Sinn des Vorganges überhaupt. Es ist unverständlich, wenn in Entführungsszenen so oft die Frau vor dem Räuber sich entschleiert, und findet seine Erklärung nur in der gedankenlosen Übertragung einer traditionellen Geste auf einen Zusammenhang, dem sie sehr wenig angemessen erscheint. Und wenn in einer Darstellung des Troilosabenteuers der fliehende Reiter sich rückwärts wendet und den Bogen nach dem Verfolger spannt, so gibt sich in diesem Zug die Erinnerung an ein typisches Kampfmotiv zu erkennen, der Deutung auf die bestimmte Episode aber wird durch diese Konzession an die Überlieferung der Boden fast völlig entzogen. Die Beispiele ließen leicht sich häufen. Überall sehen wir wurzelstarke alte Formeln in die Erzählung hineinwachsen und ihre Gefüge zersprengen.

Wie selbstherrlich und unbekümmert der Künstler mit altem Sagengut verfahren darf, lehren jene Bilder, deren Inhalt nur scheinbar dem Gebiet des Mythus entnommen ist. Beischriften oder Attribute einzelner Personen täuschen Beziehungen zu einem epischen Stoffe vor, allein schon die oberflächlichste Überlegung müßte sie als völlig haltlos erweisen. Auf einem Vasengemälde des Euthymides wird der sehr jugendliche Soldat, der zum Kampf sich rüstet, kurzweg als Hektor bezeichnet, das besorgt seinen Liebling entlassende Elternpaar als Priamos und Hekabe — eine unmögliche Deutung, und das damalige Publikum kannte die Ilias doch auch. Auf einem zweiten Gefäß desselben Meisters treffen wir diese Figur des sich wappnenden Kriegers noch einmal an, doch in ganz andere Umgebung versetzt und mit klangvollem, aber frei erfundenem Namen. Der mythologische Aufputz des schlichten Genremotivs hat einen rein schmückenden Wert, er rückt den Vorgang in bengalische Beleuchtung, aber weder Maler noch Beschauer nehmen ihn ernst. Und jenes köstliche Lageridyll auf der Amphora des Exekias (Fig. 24), wo Achill und Aias dem Spielteufel verfallen sind: wer das schwere Geschütz einer gelehrten Interpretation auffahren wollte, würde gewiß die Scheibe fehlen, denn hier sowenig wie bei den reicher verbrämten Fassungen desselben Gegenstandes liegt die Absicht vor, eine bestimmte Sagenversion zu illustrieren. Die Phantasie des Künstlers konstruiert sich aus dem vorhandenen Schema einen Sonderfall, aber ganz willkürlich, und jedermann mag sich seinen eigenen Vers dazu machen; hinter der schillernden Schale steckt kein fester Kern.

Wohl kann es vorkommen, daß die Darstellung mit der bildlichen Tradition im Einklang steht und ebenso mit den Erfordernissen der Materie, die sie in einwandfreier Weise wiedergibt. Nur handelt es sich dann meist um Züge typischen Charakters. Mit prachtvoller Frische weiß der Relief-

fries eines delphiſchen Schatzhauſes den Kampf des Achilleus und Memnon um die Leiche des Antilochos in einer breit ausgeführten Szene zu ſchildern, allein die ſtreng heraldiſche Symmetrie der Geſamtanlage hat jede individuelle Regung unterdrückt. Man wird einwerfen, hier wäre ſie von vornherein kaum möglich, und überhaupt wohl nicht am Platze. Gerade deshalb verdient der Umſtand Beachtung, daß die archaiſche Kunſt mit ausgeſprochener Vorliebe bei Dingen von ſo genereller Natur verweilt. In der Tat gehört der Zweikampf über dem Gefallenen zu jenen Motiven, die während einer jahrhundertelangen Entwicklung als altes Erbe weiterwandern von Hand zu Hand. Es iſt ein Bild von ſo großer Klarheit, daß immer wieder darauf zurückgegriffen wird als auf die einfachſte und zugleich eindrücklichſte Löſung. Dieſelbe Formel, welche das Rundbild eines altrhodiſchen Tellers auf Menelaos' Streit mit Hektor um den Leichnam des Euphorbos anwendet, ſehen wir in der Folge mit ſtets neuem Inhalt ſich füllen, in den Grundlinien unverändert, bis dicht an die Schwelle der klaſſiſchen Kunſt. Im üppig ausgeſtatteten äginetiſchen Weſtgiebel feiert das Schema einen letzten Triumph. Es iſt dies aber auch das letzte Mal, daß eine Maſſenkompoſition in monumentalem Rahmen ſich mit ſo allgemeinen Wendungen begnügen darf. Der bogenſchießende Herakles des Oſtgiebels bedeutet im Figurenvorrat des Tempels das einzige Element, das aus der Fülle formelhaften Geſchehens heraus auf einen beſtimmten Stoff hinweiſt: man denkt an den Zug des Aiakiden Telamon gegen Laomedon von Troja, an welchem die Überlieferung auch den gewaltigſten der Recken teilnehmen läßt. Der Darſtellung des Weſtgiebels läge dann vermutlich der zweite Akt der trojaniſchen Tragödie zugrunde, mit Aias und Achill als den Hauptträgern der Handlung, und ſo dürfte im geſamten Skulpturenſchmuck ein Preis auf den kriegeriſchen Ruhm des äginetiſchen Herrengeſchlechtes zu erkennen ſein, eine feine und ſinnvolle Beziehung zur Lokalgeſchichte. Dagegen muß jeder Verſuch, die Bilder auf Einzelheiten hin erklären zu wollen, abgleiten am eleganten, aber ſtarren Schematismus des Szenenbaues. Die ausgleichenden Tendenzen gehen hier ſo weit, daß ſelbſt dem Herakles nur ein ganz dürftiges Kennzeichen zugeſtanden wird, bis auf die Löwenmaske vorn am Helm hat er nichts, was ihn zu charakteriſieren und von den übrigen Perſonen zu ſondern vermöchte. Wo aber beſtimmte äußere Merkmale gänzlich fehlen, iſt der ins Dekorative ſtiliſierten Figurengruppe gegenüber die Möglichkeit einer individuellen Deutung äußerſt gering. Die Geſtaltenwelt der klazomeniſchen Sarkophage iſt als Ganzes dem heroiſchen Milieu entlehnt, wir bekommen Heldenkämpfe zu ſchauen und Gewalttaten, wie ſie die Sage erzählt, aber ſie ſind zum mythologiſchen Ornament geworden, und das einzelne Bild entzieht ſich der ſachlichen Auslegung.

Wie dieſe Kunſt hinter dem Gedränge individuellen Lebens ſtets das Allgemeine ſucht und ſieht, ſo hält ſie auch in der Darſtellung des Menſchen

die Besonderheiten zurück zugunsten des Typus. Das Interesse richtet sich auf das Gesetzmäßige und Bleibende der Erscheinung, und jedes einzelne Geschöpf läßt uns zugleich den Pulsschlag der Gesamtheit fühlen. Gewiß, auch das Menschenbild differenziert sich mit der zunehmenden Verfeinerung der Kunstmittel immer mehr: welche Fülle zartester Reize bietet die strahlende Schar jener graziösen Mädchenfiguren von der Akropolis! Indessen wäre es ein Irrtum anzunehmen, es sei hier nach dem Modell gearbeitet worden. Der vermeintliche Ähnlichkeitsgehalt ergibt sich allerdings aus einer gesteigerten Empfänglichkeit für die Ausdruckswerte der menschlichen Physiognomie, allein die generellen Züge behalten noch immer die Oberhand. Auch die eigentliche Porträtkunst kennt die Forderung nach einem authentischen Bildnis in unserem Sinne nicht, obschon dieser Kunstzweig im sechsten Jahrhundert bereits in hoher Blüte steht. Von jenen Weihgeschenken freilich, die in so stattlicher Zahl die großen Heiligtümer bevölkern, sind nur verhältnismäßig wenige als Stifterbildnisse anzusprechen, die Akropoliskoren zum Beispiel sind es erwiesenermaßen nicht. Oft bleibt die Sache ungeklärt, und nur wo eine inschriftliche Erläuterung da ist, haben wir einen festen Anhaltspunkt. Immerhin sind die Zeugnisse noch zahlreich genug und mannigfaltig nach ihrer Art: von den monumentalen Sitzfiguren des Samiers Aiakes, des Chares und Genossen aus Didyma bis zum gemalten Bildchen eines braven Arztes auf einem Marmordiskos in Athen. Selbst die Ansätze zur offiziellen Ehrenstatue reichen in diese frühe Zeit hinauf ‹Kleobis und Biton zu Delphi, Antenors Tyrannenmörder›. Auf den Friedhöfen reiht sich Bild an Bild, und selbstverständlich ist hier in jedem einzelnen Fall die Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit gemeint. Und das stets sich mehrende Material verschafft uns Einblick in immer neue und feinere Unterschiede. Beruhen sie auf dem individuellen Gepräge des künstlerischen Objekts? Sind diese Darstellungen wirklich Spiegelbilder des realen Lebens? Die Frage ist von entscheidender Wichtigkeit. Und wenn wir glauben, sie mit einem Nein beantworten zu müssen, so geschieht es aus prinzipiellen Erwägungen heraus, auf Grund unserer Kenntnis der archaischen Kunstrichtung überhaupt und der Tendenzen, welche sie bestimmen.

Daß freilich auch der strengste Schematismus der Bildform die realistische Porträtauffassung noch keineswegs ausschließen würde, lehrt das Beispiel der ägyptischen Kunst. Verbindet sie doch die traditionelle Formel einer starren Pose mit einer oft erstaunlich individuellen Bildung des Gesichts, und das bei aller erzwungenen Ruhe seiner Züge. Das seltsame Zwitterverhältnis von hieratischer Feierlichkeit und ungetrübtem Wirklichkeitssinn ergibt sich als natürliche Folgerung aus den eigenartigen religiösen Begriffen dieses Volkes, aus seinen Anschauungen vom Tod und vom Leben nach dem Tod. Denn einerseits läßt der sklavische Gehorsam gegenüber der Allmacht fest eingewurzelter kultischer Gewohnheit keine Lockerung des Kanons zu, andererseits aber

verlangt die Vorſtellung vom Doppelgänger des Menſchen eine genaue Kopie des lebenden Originals, ein eigentliches Abbild des Individuums mit ſeinen charakteriſtiſchen Merkmalen. Das Porträt muß kenntlich ſein. Der tiefe Reſpekt vor dem Weſen des Abgeſchiedenen, nicht künſtleriſcher Nachahmungstrieb, hat die ägyptiſche Plaſtik ſchon ſehr früh einem ſtarken Realismus in die Arme geführt. Der Grieche weiß ſich frei von Verpflichtungen ſolcher Art, für ihn beſteht daher die Nötigung auch nicht, dem Bildnis den Stempel der äußeren Ähnlichkeit aufzudrücken. Das Grabmal wird zum Andenken des Toten errichtet, doch hat ſein Bildſchmuck keinesfalls den Zweck, die Beſonderheiten der körperlichen Erſcheinung feſtzuhalten. Für die Verſtändlichkeit der Darſtellung ſorgt nicht die Porträttreue, ſondern die beigefügte Urkunde, in der Regel eine Inſchrift, in proſaiſcher Kürze oder in gebundener Form; das genügt.

Allein man darf hier weitergehen und ſagen, daß das beſondere künſtleriſche Beſtreben dieſer Zeit der porträtmäßigen Schilderung von vornherein nicht günſtig ſein konnte, weil für ihr Empfinden das rein äußerlich Individuelle nicht in das Erinnerungsbild gehört. Was im Gedächtnis der Mit- und Nachwelt fortzuleben verdient, iſt die verklärte Exiſtenz des Menſchen, frei von den Schlacken der banalen Wahrheit und in voller Kraft, am liebſten in der Kraft der Jugend. Ob wirklich alle jene Leute, welchen die Statue eines nackten Jünglings vom Apollotypus ans Grab geſtellt wurde, in der Blüte der Jahre geſtorben ſind? Aber auch dann entrückt ſie ſowohl die Gleichartigkeit des Motivs als auch die «ideale» Nacktheit der Sphäre des Zufälligen und Gewöhnlichen und hebt ſie in ein Daſein höherer Art. Wenn man ſich dabei, unbeſchadet der ganz anderen Auffaſſung vom Sinn des Bildniſſes, im Schema doch ſo eng an die ſtatuariſche Form der ägyptiſchen Kunſt anſchließt, ſo geſchieht es, weil dieſe Wiedergabe des Menſchen in vollkommen beherrſchter Haltung dem Zeitideal von Würde und Vornehmheit entſpricht. Es iſt ein durchaus ariſtokratiſches: der Menſch darf ſich nicht gehen laſſen, er muß ſich zuſammennehmen. Die Abſicht, ſchon im äußeren Auftreten die ethiſche Geſinnung zum Ausdruck zu bringen, verrät der Grieche der archaiſchen Periode in ſeiner Gebärde und in der Tracht. Man legt den größten Wert auf ſtraffe Korrektheit; jede Bewegung muß der Norm ſich fügen. Nur ſo iſt dieſe ſchematiſche Stiliſierung im Großen wie im Kleinen überhaupt zu verſtehen: mit einer faſt pedantiſchen Sorgfalt wird alles vermieden, was den herrſchenden Anſtandsbegriffen widerſtrebt. Die Schönheit des Regelmäßigen und der Zucht iſt die einzig anerkannte, man mag von keiner anderen wiſſen. Und daran liegt es, an dieſer Scheu vor allem, was nicht der allgemeinen Billigung ſicher iſt, daß wir im Rahmen des Archaismus ſo ſelten auf wirklich individuelle Zeichen ſtoßen. Einem Beſchauer, der von Haus aus einen anderen Maßſtab mitbringt, drängt ſich

in erster Linie stets das Typische auf. Alles kleinlich Modellmäßige ist aus den Zügen des Gesichts herausgestrichen, und stets haben wir ein in diesem Sinne gereinigtes Bildnis vor uns. Der Künstler schildert den Menschen seiner Zeit, wie er sein soll, wie man will, daß er sein soll, nicht wie er ist. Auch den bärtigen Typus der attischen Grabstelen ⟨Aristion, Lyseas⟩ wird man am richtigsten deuten, wenn man ihn als den gegebenen Ausdruck vollkommener Männlichkeit im allgemeinen faßt, nicht als die gesuchte Angleichung an ein bestimmtes Vorbild. Der Vielfältigkeit des Wirklichen steht diese Kunst fast ablehnend gegenüber; sie ahmt sie nicht nach, sondern bannt sie in Formeln, zwingt sie unter ihren Willen. Und nach ihrer eigenen Meinung steht sie hoch über der Natur.

3. Ornamentierung.

Wie die archaische Kunst ihr Verhältnis zur Welt des Realen aufgefaßt wissen möchte, das hat sie bereits in ihrer ersten, geometrischen Periode mit der denkbar größten Klarheit ausgesprochen, und in den eigentlich entscheidenden Fragen hält sie auch bis zuletzt an ihrem Standpunkt fest. In zwei getrennten Betten strömen Kunst und Leben, und zur vollen Vereinigung kommt es nie. Es ist nicht selten, daß die gesamte Darstellung unter dem Eindruck unmittelbarster Naturnähe zu stehen scheint; aber mitten im naiven Getrieb drin bemerkt man dann plötzlich eine Stelle, wo die Stilisierung mit einem kühnen Strich die banale Echtheit durchkreuzt; und sieht man genauer zu, so schlingt sich unter der Decke überall ein feines Geäder hin, dessen Saft das ganze Bild mit einem widernatürlichen Schimmer färbt.

Wo irgend eine Pflanze sich aus dem Boden wagt, wird sie sofort ergriffen und ins Ornamentale umgebogen. Da sitzen Vögel auf volutenartig gerolltem Blattwerk, die Tiere der Wildnis weiden in einem Zaubergarten mit absonderlich gestaltetem Gesträuch und Blumenflor. Dem vegetabilischen Dekor vollends ist jeder Wirklichkeitsgehalt entzogen. Wohl lassen sich diese abstrakten Gebilde alle letzten Endes zurückführen auf Erscheinungen der Pflanzenwelt, und dem Biegen und Winden der Stengel, dem Geranke der Knospen und Blüten liegt gewiß Naturbeobachtung zugrunde; allein der Künstler verfährt mit einer schroffen Willkür, und alles was er draußen gesammelt hat, läßt er im Treibhaus seiner Phantasie in die seltsamsten Formen schießen. Dem Marmorfirst der Tempel entsteigt ein Märchenbaum von berückender Pracht, von großen Fächerpalmetten werden die Grabmäler bekrönt, reiche Bänder von aufgerichteten oder hängenden Blättern bekränzen das monumentale Gebälk wie die Wölbungen des feinsten Tongeschirrs. Lotos und Granatapfel gehören zum festen Typenschatz der Vasenmalerei. Und doch wird man niemals einem Halm begegnen, der einfach den Gesetzen

des natürlichen Wachstums folgt, und jene Vermiſchung des Dekorativen mit konkreten Pflanzenformen, wie ſie die jüngere Antike nicht ungern vornimmt, hätte beim Publikum der archaiſchen Zeit kaum auf Verſtändnis rechnen dürfen.

Nun ſchrickt aber dieſe wunderliche Stiliſierung auch vor den heftigſten Bewegungen der Lebeweſen nicht zurück. Wenn die geometriſche Kunſt die Körper von Menſch und Tier in Silhouetten von ſtarr-eckigem Zuſchnitt überſetzt, bei Umrißzeichnungen den Leib mit Gittermuſter oder Zickzacklinien füllt, ſo geſchieht das ſelbſtverſtändlich in der Abſicht, das Bild der Realität im Sinn einer rein imaginären Schönheit zu verändern. Es iſt eine Idealiſierung ähnlich derjenigen, welche der Dichter wagt, wenn er die Sprache des Lebens in Rhythmen gießt und mit dem Gleichklang des Reims verbrämt. Allein anders darf man auch die Naturwiedergabe des entwickelten Archaismus nicht bewerten. Ihm ſind die Flächen des menſchlichen Körpers der willkommene Tummelplatz für ornamentale Spiele, und der Zug der Muskellinien ſchlägt oft Wege ein, die mit den Bahnen der Wirklichkeit ſich nicht decken. Frei von ängſtlicher Rückſicht auf die Bedingtheiten des Stoffes, laufen die Gewandfalten zu üppigen Muſtern zuſammen; ihr Reiz beruht auf Wirkungen anderer Art, als das natürliche Vorbild ſie hervorzubringen pflegt. Beſonders wenn es an die Behandlung des Haares geht, läßt die Einbildungskraft alle Minen ſpringen. Wie beim Tempel faſt der geſamte dekorative Reichtum in den Formen des Daches ſich feſtniſtet, ſo wird hier in dem krönenden Lockengebäude das Beſte und Feinſte gegeben, was ein raffinierter Schmuckſinn an ornamentalem Geflecht zu erzeugen vermag. Dabei denkt der Künſtler keinen Augenblick daran, den normalen Wuchs und Fall des Haares oder die modiſchen Trachten nachzuahmen; was er dem Auge des Beſchauers vorſetzt, iſt lediglich Ausdruck ſeiner ſchöpferiſchen Laune. Zu nadelſpitzen Eiszapfen erſtarrt die quellende Fülle, mit einem Netz herrlicher Eisblumen überzieht ſich weithin ihre Oberfläche, jeder Büſchel nimmt das Ausſehen einer Arabeske an. Nach zwei entgegengeſetzten Richtungen hin kann ſich dieſe Stiliſierung vom Bilde der Wirklichkeit entfernen. Entweder erſcheint die geſamte Maſſe brettartig abgeplattet, nur an den Rändern ſauber ausgefranſt, im übrigen durch ſcharfe Rillen bald in horizontale Bänder, bald in ſenkrechte Streifen, bald durch kreuzweis verſchränkte Furchen in viereckige Felder zerteilt. Oder aber die Gliederung nimmt einen ſtark plaſtiſchen Charakter an und übertrumpft mit ihren Wölbungen und runden Wülſten um ein Beträchtliches das kräftigſte Relief natürlicher Kräuſelung. In hohe Schneckengehäuſe werden dann die Stirnlocken aufgedreht, in Perlenſchnüre aus lauter kugeligen Körpern die einzelnen Strähnen von Haupthaar und Bart verwandelt ⟨Fig. 21⟩. In anderen Fällen fühlt man ſich an feingeripptes Blattwerk erinnert, oder an die Zungen eines

Feuerbrandes. Auch Behaarung und Gefieder des Tieres erfahren eine reſtloſe Umſetzung in ſtreng geometriſche Formelhaftigkeit, und es iſt keine Frage, daß dieſe Sphingen mit den ſichelförmig gekrümmten Flügeln und dem ſtarren Bruſtpanzer aus ſchematiſierten Flaumfedern, dieſe Löwen mit der reihenweiſe geſchichteten Mähne beſonders für tektoniſche Verwendung — als Grabaufſätze, Akrotere, Waſſerſpeier — ſich ſehr viel beſſer eignen als die naturaliſtiſchen Bildungen der klaſſiſchen und helleniſtiſchen Zeit.

Jeden Zweifel an den ornamentalen Abſichten dieſer Kunſt müßte der Anblick ihrer ſtreng ſtiliſierten Polychromie beſeitigen. Es iſt eine Buntheit kräftigſter Art, der unſer farbenentwöhntes Auge kaum gewachſen iſt, und in jeder anderen Umgebung würde ſie disharmoniſch und aufdringlich wirken, nur die blendende Atmoſphäre des Südens hält ihr das Gleichgewicht. Hier aber erſcheint ſie auch unerläßlich, die Färbung der Skulptur bildet den notwendigen Abſchluß der künſtleriſchen Arbeit. Für den Griechen iſt ein bloß gemeißeltes Bild ein unfertiges Bild. So geht über Bau- und Schmuckformen der Tempel, über die geſamte figürliche Plaſtik ein wahrer Sprühregen funkelnder Farbe hernieder und erweckt die dumpfe Maſſe des Stoffes zu friſchem Leben. Der Geſamteindruck iſt ein lichter, freudiger. Allein dies oft überreiche Kolorit iſt unabhängig von der natürlichen Erſcheinung der Dinge, und die Farbenſkala entſpricht nicht der Palette der Wirklichkeit. Die älteren Skulpturen, beſonders die Poroswerke der Akropolis, ſind in ein äußerſt grelles Gewand gehüllt, und ihre Farbenakkorde übertönen als ſchmetternde Fanfaren die diskreteren Stimmen der Natur: aus grünen Augen glotzen uns die Ungeheuer und Wundertiere an, ein glänzendes Blau deckt die Leiber der Pferde und Stiere, auch das menſchliche Haar iſt damit gefärbt. Mit der Zeit mäßigt und beruhigt ſich dies überlaute Weſen, und im Wechſel des Syſtems mag man immerhin eine langſame Annäherung an natürliche Farbwerte erblicken: aber noch gegen Ende des Archaismus ſind Haar und Augenſterne der Menſchen rot bemalt, die Mähnen der Pferde blau. Und dann läßt gerade die Bildhauerei der jünger-archaiſchen Zeit die polychrome Verzierung immer nur an beſtimmten Stellen zu, während größere Flächen des Körpers, der Gewandung im reinen Weiß der Marmorhaut erſtrahlen. Es beſteht hier nicht die Abſicht, das Bild in konſequenter Weiſe nach Maßgabe der Realität zu tönen, ſondern rein dekorative Geſichtspunkte entſcheiden über Auswahl und Verteilung des bunten Schmuckes.

Denn ſo willkürlich, wie die Farben ausgeſucht ſind, erſcheinen ſie auch an die plaſtiſche Form geheftet. Der Eindruck des ſcheckigen Vielerleis, den dieſe polychrome Skulptur im erſten Moment zu erwecken pflegt, beruht auf dem lebhaften Alternieren kleiner und kleinſter Farbpartikel, ſo daß man ſich oft an mittelalterliche Glasmalerei erinnert fühlt. Bis in die ſubtilſte Muſterung von Diademen, Gürteln und Gewandborten läßt dieſer emſige Wechſel ſich

verfolgen. Aber im Grunde iſt es eine äußerſt beſchränkte Abſtufung, in die Hauptrollen teilen ſich die beiden Kontraſte Blau und Rot, und ganz beſcheiden nur läßt da und dort noch ein weiterer Ton ſich hören. Die Färbung iſt ſehr viel ärmer und einfacher als diejenige der Wirklichkeit. Die Giebelſkulpturen ſind ſtets mit denſelben Mitteln bemalt wie der architektoniſche Rahmen; das gilt nicht nur für die ſtrotzende Buntheit der hocharchaiſchen Porosbauten, ſondern noch für die weit maßvollere des äginetiſchen Marmortempels. Hier handelt es ſich nun freilich um angewandte Plaſtik, allein auch die iſolierten ſtatuariſchen Denkmäler, wie jene herrlichen Koren der Akropolis, ſind im weſentlichen gleich geſchmückt. Bild und Bildträger machen zuſammen das Kunſtwerk aus und verwachſen zu einer Einheit von ſo ſtreng organiſcher Struktur, wie ſie die ſpätere Entwicklung nicht mehr kennt. Die Figur, welche den ſtattlichen Sockel als Akroter bekrönt, mit ihrer feierlich abgezirkelten Pracht, iſt ſelber etwas wie ein Ornament und ganz ornamental gehalten. Nach Form und Farbe ſind die Statue und ihr Poſtament aufeinander eingeſtimmt und ſtets im gleichen Grade ſtiliſiert. Als eine feinverzweigte Schlingpflanze umſpielt die bunte Muſterung das Ganze von der Wurzel bis in die letzte Endigung hinauf.

Die Malerei wiederum beſitzt ihr beſonderes Farbenmaterial und gehorcht ihren eigenen Geſetzen; aber im Prinzip beſteht auch hier kein Unterſchied. Die ſchwarzfigurigen Vaſen mit dem ſtarren Gegenſatz des tiefdunkeln männlichen Karnats zum leuchtend weißen der Frauen ſtehen dem Naturbild ebenſo fern wie jene intenſiv polychrom ausgeſtatteten, wo die verſchiedenfarbigen Tupfen in zierlichſtem Rhythmus unabläſſig durcheinanderhüpfen. Man gehe etwa auf der Caeretaner Hydria mit der Darſtellung des Buſirisabenteuers dem wohlberechneten Wechſel von Dunkel und Hell in der Hautfarbe der Ägypter nach, der raffinierten Veräſtelung von Schwarz, Weiß und Rot bei der Negergruppe der Rückſeite ⟨Fig. 22⟩, die auch im rein Dekorativen ⟨Henkelpalmette, Stabmuſter⟩ in genau der gleichen Reihenfolge ſich wiederholt. Den Verluſt der monumentalen Gemälde können uns dieſe keramiſchen Produkte freilich ebenſowenig erſetzen, wie die bemalten tönernen Votivtäfelchen oder die Metopen von Thermos. Und doch wird man auch die Wandmalerei dieſer Zeit in ähnlich wirklichkeitsfremden Geleiſen ſich vorzuſtellen haben: trotz aller Fülle und Lebensfriſche des Inhaltes, von welchen die literariſchen Nachrichten uns erzählen. Die lachende Buntheit der ſtark von oſtgriechiſchen Vorbildern beeinflußten Grabgemälde in Etrurien dürfte uns am eheſten einen Begriff vermitteln von der Art, wie dieſe Kunſt um die Blöße oft recht derber Diesſeitsfreuden den Zaubermantel einer ganz phantaſtiſchen Färbung ſchlägt.

Und dann iſt es vielfach ſchon die Technik als ſolche, welche von vornherein jede Illuſion vereiteln muß: die hellfigurige Malerei auf ſchwarzem

Grunde ſowohl wie die ältere Silhouettenmanier, mit welcher der realiſtiſch empfundene Schattenriß der neuzeitlichen Kunſt keinen Vergleich erträgt. Die anfangs allgemein herrſchende Sitte der Füllornamentik, die bald vereinzelte maſſive Brocken mitten in die figürliche Szene verſtaut, bald den ganzen Grund mit Motiven abſtrakter Natur durchſetzt, entrückt den bildlichen Vorgang der räumlichen Sphäre. Und doch iſt es keineswegs mangelndes Intereſſe an den Dingen wie ſie ſind, welches zu dieſer eigenſinnigen Stiliſierung führt, und es iſt durchaus nicht ſo, als hätte die Abkehr von der Wirklichkeit das Naturgefühl erſtickt. Gar nicht ſelten verbirgt ſich hinter der ſchematiſchen Zeichnung ein erſtaunliches Verſtändnis für die ſinnliche Erſcheinungsform, hellſichtige Beobachtung, eine große Vertrautheit mit dem Tatſächlichen. Nichts wäre verkehrter, als angeſichts archaiſcher Kunſtwerke die Naturtreue zum Gradmeſſer für Werturteile zu machen. Denn wir haben es hier mit einer Kunſt zu tun, welche die nackte Wahrheit zurückſtellt, um einer Welt der reinen Vorſtellung Platz zu ſchaffen, und Schmutz und Staub des Erdbodens hält ſie ihr mit Abſicht fern.

III. Manierismus.

Die Gefahren, denen jede formaliſtiſch geſinnte Richtung ſich ausſetzt, hat die archaiſche Kunſt auf die Dauer nicht abzuwehren vermocht, da ſie auf konventionellen Stilprinzipien eigenſinnig bis zuletzt beharrte. Aus dem engen Gehege dieſer Beſchränktheiten führt kein Weg ins Freie hinaus, ein peinlich gepflegter Garten iſt ihr Reich, zwiſchen deſſen künſtlichen Beeten und geſtutzten Büſchen die Entwicklung immer verſchlungenere Pfade geht. Der Fortſchritt zeigt ſich in einem unabläſſigen Verfeinern der künſtleriſchen Ausdrucksmittel, zugleich aber tritt die Tendenz zu mechaniſcher Wiederholung immer deutlicher hervor, und die Bahn, auf der ſich das Schaffen des Künſtlers bewegt, wird mehr und mehr von einer verfänglichen Glätte.

Ein ſolcher Verlauf müßte ſich vorausſehen laſſen, ſchon wenn man die frühen Äußerungen der archaiſchen Kunſt mit kritiſchem Auge betrachtet, von Anfang an iſt die Liebe zum Schnörkel da. Allein erſt gegen Ende der Periode wächſt ſie zu einer Macht ſich aus, die alles unter ihre Herrſchaft zwingt, und angeſichts deſſen, was das ſechſte Jahrhundert an einheitlicher ornamentaler Verbrämung und Verzauberung geleiſtet hat, muß man in der Tat von einem Stil des Manierismus reden. Ihm hat ſich der geſamte Bereich der helleniſchen Kultur allmählich unterworfen, doch geht die Bewegung auf lokalen Urſprung zurück, und wir können ihren Zug von Oſt nach Weſt verfolgen. Kleinaſien und die benachbarte Inſelgruppe bilden den eigentlichen Herd dieſer preziöſen Förmlichkeit, und ſicher hat die Berührung mit

dem nahen Orient entscheidend mitgewirkt. Das griechische Festland hat solchen Anreizen längere Zeit widerstanden und seine bodenständige nüchterne und etwas schwerfällige Art behauptet. Nach und nach aber gerät die Kunst auch hier in die Zirkel der Koketterie, und für Athen bedeuten die Jahrzehnte der Tyrannis die Befreundung des eigenen bedächtigen und geraden Wesens mit der Affektiertheit der östlichen Welt. Die ionischen Einflüsse, die seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts mächtig anschwellen, gestalten Anschauungen und Lebenshaltung der Athener gründlich um; die vornehme Gesellschaft gibt sich den Moden der ostgriechischen Kultur, die als überlegen empfunden werden, rückhaltlos hin. Das Resultat ist eine völlige Veränderung von Tracht und Sitte: davon wird noch ausführlicher zu reden sein. Aber auch in geistiger Hinsicht verfällt Athen dem Banne Ioniens. Und mit den Stoffen und Ideen, mit der feingeschliffenen Sprache seiner Philosophen und Dichter, denen der Hof der Peisistratiden gastliche Aufnahme gewährt, finden auch seine Steinmetzen und Maler sich ein, und der Geschmack des Publikums huldigt dem zierlich gedrechselten Stil der fremden Kunst. Bildhauer aus Paros und Chios arbeiten in Athen und machen hier Schule. Unter den Meistersignaturen der attischen Töpferindustrie begegnen uns neben altheimischen Namen solche von ganz exotischem Klang, wie Amasis, und wenn einer sich herausnehmen darf, seine Fabrikate einfach als «der Skythe» zu zeichnen, so lehrt uns das, wie hoch damals das Fremde im Wert gestiegen war.

Es ist möglich, daß das Urteil unsrer Zeit die Wirkung dieser Einflüsse und die Macht des Manierismus überschätzt und seine Spur auch da erkennen möchte, wo der heiße Atem des Ostens die kühlere Stirn Athens vielleicht nur flüchtig streifte. Gewiß hat es an Persönlichkeiten nicht gefehlt, die andere Ziele verfolgten, und es gibt innerhalb des reifen Archaismus auch eine Richtung, die unbeirrt, energisch und auf geradem Wege dem schlichtgroßen Ausdruck der klassischen Kunst zustrebt. Doch ein durchschlagender Erfolg war diesen Tendenzen nicht beschieden gegenüber einer Zeitströmung von solcher Gewalt, daß sie selbst den Zusammenbruch der Tyrannenherrlichkeit mit ihren aristokratischen Allüren überdauern sollte. Erst die Umwälzung des gesamten nationalen Lebens im Zeitalter der Perserkriege bringt dann die endgültige Abrechnung. Seitdem hat der Manierismus nur in abgesprengten örtlichen Spielarten und in bestimmten hieratischen Formeln, wie im stereotypen Bildschmuck der panathenäischen Preisvasen oder im Kultapparat, ein stilles Dasein gefristet. Daß Jahrhunderte später der Sammeltrieb eines eklektischen Klassizismus die veralteten Dinge wieder ans Licht ziehen und zu einem kurzen Scheinleben erwecken sollte, gehört zu jenen Launen der Kunstgeschichte, die sonderbar, aber gewiß nicht unerklärlich sind.

1. Zuſpitzung der Form.

Die Art, wie ein Bild zuſtande kommt, iſt auch in dieſem letzten Stadium der archaiſchen Kunſt, trotz dem gegenſeitigen Austauſch und regen Verkehr, nach den Landſchaften verſchieden. Schon das Lineament an ſich betont den örtlichen Urſprung, jede Gegend hat ihren beſonderen Strich. Im ioniſchen Oſten macht ſich bereits in der erſten Hälfte des ſechſten Jahrhunderts eine Erregung bemerkbar, die alles zu leiſem Vibrieren bringt. Ein nervöſes Kniſtern geht durch die Linien, ſie kräuſeln ſich, wie mit dem heißen Eiſen künſtlich gewellt, in kurzen zuckenden Bewegungen. In Malerei und Plaſtik gewöhnen ſich die Locken des Haares, die Pferdeſchweife und Mähnen dieſen kokett tänzelnden Rhythmus an, auch Säume und Falten der Gewänder werden von der zitternden Unruhe erfaßt, ſchwingen bebend hin und her. Es bildet ſich ein eigentümlicher Tremolierſtrich heraus, der für den Charakter dieſer ioniſchen Kunſt ungemein bezeichnend iſt und ihrer Neigung zum Runden, Wölbigen entſpricht. Die Kurve iſt hier diejenige Linie, welche überall den Ausſchlag gibt. In der Ornamentik, die mit ihren Flechtband- und Halbmondmotiven, den mächtigen federnden Spiralen und dem Rollwerk von Ranken und Voluten den Eindruck einer wogenden Unraſt hervorruft. Aber auch die Formen der Pflanzen- und Tierwelt ſetzen ſich in rotierende Bewegung, da werden Stengel und Blätter elaſtiſch geſchweift, Hörner und Schwänze beinahe zum vollen Kreis gebogen, und auf den ſogenannten Augenſchalen zerſchmelzen ſelbſt die Teile des menſchlichen Geſichts zum weichen Liniengeſchlinge. Im Grunde iſt es derſelbe Saft, der ſchon in der ſchwellenden Stiliſierung der minoiſchen Kunſt kreiſt und treibt, und man geht wohl nicht fehl, wenn man da und dort ein Weiterflackern alter Tradition erkennen möchte. Die ſcheckige Zeichnung der Tierleiber auf Vaſen und Tonſärgen aus Kleinaſien erinnert ſtark an die Technik der mykeniſchen Zeit, aber von dem freien und unbedenklichen Wurf jener frühen Malereien unterſcheidet ſich die neue Art durch eine ſeltſam kapriziöſe Führung der Konturen, und dieſes eigenſinnig gewundene Gebaren iſt es, was dem oſtgriechiſchen Manierismus ſein beſonderes Gepräge gibt.

Ganz anders benimmt ſich die Kunſt Athens, ſie verleugnet auch in dieſen Zeiten feſtlichen Glanzes den nüchternen Grundzug ihres Weſens nicht. Die Linien, mit denen ſie ihre Bilder baut, ſind hart und von einer gläſernen Sprödigkeit. Spirale und Bogenſtrich gehören auch hier zum feſten Spielplan, allein ſie haben etwas Widerſpenſtiges, müſſen ſich krümmen laſſen wie Eiſendraht, ihren Bewegungen fehlt der flüſſige Zug. Dem hier herrſchenden Geſchmack ſagt vielmehr der geſtraffte Strich zu, der ſich eckig bricht, und ſtatt des fortlaufenden Wellengeſchaukels geht es in ewigen Knickungen vorwärts, aber im gleichen kurzatmigen Tempo wie dort.

Charakteriſtiſche Proben dieſer ſteifen Zickzackbewegung bieten die knotigen Spazierſtöcke der Männer auf rotfigurigen Vaſen ſtrengen Stils. Die Schwingen von Flügelfiguren und gefiedertem Getier ſind zu ſcharfen Zahnreihen regelmäßig ausgeſchnitten, die Grenzlinie des Stirnhaares wird eckig gefranſt. Der Umriß eines übergeworfenen Mantels verläuft als zackiger Kamm, treppenartig ſtufen ſich die Säume ab, ſpitzen Stalaktiten ähnlich ſchiebt ſich das Gehänge der Gewandzipfel zuſammen, und die typiſchen Schwalbenſchwanzenden der Kleider nehmen ins Unmögliche verfeinerte und zerbrechliche Formen an. Auch hier handelt es ſich um Äußerungen eines Stilgefühles, deſſen Entwicklung man eine endlos lange Wegſtrecke zurückverfolgen kann. Die Mäanderborte, die uns auf Schritt und Tritt begegnet, iſt ein Erbſtück der alten geometriſchen Dipylonkunſt, iſt auch in der Zwiſchenzeit unabläſſig kultiviert worden. Jetzt aber nimmt das Motiv noch einmal einen neuen Anlauf, und ſeine eckig geſpreizte Bewegung iſt ſo ſehr zum ſymboliſchen Ausdruck des ganzen Formenwillens geworden, daß man ſich gar nicht wundern kann, wenn auf der Schale des Peithinos ⟨Fig. 23: Peleus ringt mit Thetis⟩ der Umriß der verſchlungenen Hände des Helden zur ſelben ornamentalen Formel erſtarrt, die im Muſter des Bildrahmens und des Stirnſchmuckes der Frau mit unermüdlicher Regelmäßigkeit ſich wiederholt.

Trotz aller lokalen Differenzen jedoch, und bei noch ſo ſcharf ausgeprägter Selbſtändigkeit der einzelnen Stilgruppen: über die großen Fragen der Zeichnung und Kompoſition ſind ſie ſich einig, und ihre Anſchauungen wurzeln in gemeinſamem Boden. Vor allen Dingen begegnen ſich Oſten und Weſten in ihrer Freude an einer Zierlichkeit, die bis zum Äußerſten getrieben wird. Die Linien werden immer mehr verdünnt und löſen ſich gern in Fadengeringel auf. Ein grotesker Anblick, wenn auf klazomeniſchen Sarkophagen und ſtilverwandten Vaſen an phantaſtiſch körperloſen Stengeln große Glockenblumen ſchwanken, ſo wie die Seifenblaſe ſich am Strohhalm wiegt. Man liebt gerade dies Nebeneinander von breiter Silhouette und haarfein ausgezogenem Strich, und ſo ſpinnen ſich überall zwiſchen fülligen figürlichen Umriſſen die Stränge von Pferdezügeln und Hundeleinen wie zarte Sommerfäden hin, Lanzen und Stabattribute werden zum einfachen Riß, und die Gewichte maſſiver Ornamente hängen in Geweben von allerdelikateſter Struktur. Die Flächen des nackten Körpers wie des Gewandes beleben ſich mit einer an Detail oft überreichen Zeichnung von Muskeln und Falten; bald ſpritzen die Linien, zu Bündeln geſammelt, gleich einem jäh aufſchießenden Strahl, bald rieſeln ſie ſtill und in gleitendem Fluß, und dann wieder umkreiſen ſie eine Form in zitternden Kringeln, wie ſie ſich bilden, wenn man einen Stein ins Waſſer wirft, dicht aneinandergereiht und in rhythmiſcher Folge. Nicht auf eine naturaliſtiſche Wiedergabe des Stofflichen ist dabei die Abſicht des Künſtlers gerichtet, ſondern auf erhöhten dekorativen Effekt; die Anordnung der Falten-

züge verharrt bis zum Ausgang des Archaismus in ganz konventionellen Bahnen, und meiſt ohne Rückſicht auf den gewölbten Kern, den die Hülle umſpannt. Wo es aber um behaartes Fell, Schuppenhaut von Schlangen und fiſchleibigen Dämonen, um Athenas Ägis oder ähnlich kleingeteilte Oberflächen ſich handelt, da kann man mit Stricheln kein Ende finden, und hier fühlt dieſe tiftelnde Manier ſich ganz in ihrem Element. Die breite Maſſe wird moſaikartig in zierlichſte Partikel zerlegt, und nicht nur in der Plaſtik, ſondern auf Gemälden ſogar ſetzt man die einzelnen Beeren von Sträuchern und Weintrauben, die Enden der Schneckenlocken in erhöhtem Relief auf: eine Technik des «Pointillismus», welche das Bild in unruhigem Glanze flimmern läßt. Nichts ſcheut man ſo ſehr wie ein leeres Feld, noch iſt der horror vacui nicht überwunden, und ängſtlich wird das Zuſtandekommen von blöden Stellen vermieden. Wo irgend die Formen ſich auseinanderbiegen, beſtreut man den Zwiſchenraum mit einer Saat, der die zierlichſten Sachen entſprießen. Auf die Gewandflächen werden winzige Kreuzchen und Roſetten geſpritzt, Ringlein, Tupfen und Punkte. Den pikanten Reiz des Schönheitspfläſterchens auf blaſſem Teint hat ſchon die Kosmetik der Ionier entdeckt. Bei figürlichen Szenen iſt man von der primitiven Verwendung anorganiſcher Füllornamente abgekommen, ſtatt deſſen läßt man minutiöſes Laubwerk die Staffage umranken, allerlei Kleinkram treibt ſich herum. Mit wachſendem Geſchick verwertet man die aufgemalten oder eingeritzten Inſchriften als Lückenbüßer, bald in gerader Richtung, bald zu Kurven gebogen, dann aber gibt es auch Schalenbilder, wo die Buchſtaben loſe über den Grund geſchüttelt ſind und ſich da verteilen wie die Sterne am Firmament, die Worte ſind kaum noch lesbar, oft völlig ſinnlos geworden.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß für Operationen von ſo unerhörter Subtilität das bisher gebräuchliche Werkzeug nicht mehr genügen konnte. Stichel und Stift werden zu nadelſpitzer Feinheit verſchärft, und die allerdünnſten Federfahnen ſucht ſich der Vaſenmaler aus. Die führende Technik iſt nun die des Gravierens, ſie wird mit einer ſich ſteigernden Genauigkeit und pedantiſchen Sorgfalt geübt und läßt ſich, was die Präziſion der Arbeit betrifft, dem Verfahren des Kupferſtichs in ſeinem raffinierteſten Stadium vergleichen. In der Tat erinnert die peinliche Akkurateſſe, mit der ein Meiſter wie Exekias ſeine Bildchen zurechtkritzelt ⟨Fig. 24⟩, an die «kläubelnde» Manier altdeutſcher Zeichenkunſt. Man muß dieſen Wundern der Miniatur mit der Lupe auf den Leib rücken, will man ihren Reichtum reſtlos ausſchöpfen. Eine entſprechende Zunahme der Empfindlichkeit beobachten wir an der Marmorbehandlung der Bildhauerei, die alten Meißel werden als zu ſtumpf verworfen, auf Meſſerſchärfe müſſen jetzt Kanten und Falten zugeſchnitten werden, und Hand in Hand mit dieſem verfeinerten Liniengefühl geht eine Vervollkommnung der Politur, welche die Flächen zu ſpiegelnder Glätte abſchleift. Der Stein

hat immer mehr von seiner Masse herzugeben, und es ist unglaublich, was Marmorfiguren auf der Stufe der Ägineten an halsbrecherischer Kühnheit der Statik zugemutet wird.

Wieder, wie ganz im Anfang der archaischen Periode, bemächtigt eine ornamentale Stilisierung sich auch der organischen Lebewesen und verstrickt sie in die feinen Maschen ihrer Spinngewebe. Nicht daß ein durchgehendes Entmaterialisieren stattfände wie in den Tagen der geometrischen Kunst, die den Geschöpfen das rote Blut aus den Adern saugt, die Verwandlungen sind von einer raffinierteren Art, aber nicht weniger einschneidend. Und doch ist nicht diese Neigung zum Schnörkel das eigentlich Entscheidende, sondern die Tatsache, daß auch da, wo dem natürlichen Aussehen der Dinge anscheinend keine Gewalt geschieht, jedes greifbare Objekt ins Grazile umgesetzt wird. Man gewinnt den Eindruck, als hätten alle Körper überhaupt an Gewicht eingebüßt, in Wirklichkeit aber ist es so, daß man ein Auge hat nur für die zierlichen Bilder der Umgebung und Andersgeartetes hartnäckig übersieht, und durch eine solche Auslese schafft sich diese Kunst eine eigene Welt von einer schwebenden Leichtigkeit. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts gewinnt die Landschaft in der Malerei eine sehr auffallende Geltung, die Szene belebt sich mit verschwenderisch reicher Vegetation. Weinlauben und Obstgärten, ganze Haine und Wälder füllen die Gründe bis in den letzten Winkel, und es wird Wert auf ein buntes Vielerlei gelegt. Und doch ist alles Gewächs von der gleichen übermäßigen Schlankheit, dünne Stämme, oft zu mehreren verschlungen, säuselnde Zweige und spitzige Blätter, und Zufall ist es nicht, daß man von den Bäumen am häufigsten Palme, Tanne, Olive antrifft, und Rebstock und Platane mit ihrem zackigen Laub. Auch die rein ornamentale Flora verwendet ausschließlich schmale Formen für ihre Ranken, Fächerpalmetten und Knospen, die sehr lang und mit der starren Geradheit einer Stichflamme aus dem Stengel schießen. Unter dem Getier sucht man nach Gattungen von elegantem Bau, und es ist ungemein charakteristisch für den modischen Geschmack, daß jetzt der hochstelzige Reiher zum Hausgenossen des Menschen wird und selbst in Frauengemächern Eingang findet. Pferd und Hund fügen sich ausnahmslos dem allmächtigen Zeitideal, was sind diese Leiber mager, die Beine unwahrscheinlich dünn, Ohren und Schnauzen zugespitzt! Wo sich die Zahl der Figuren vervielfacht, bei Darstellungen eines Viergespanns zum Beispiel, wird der Umriß der Gruppe in ein faseriges Bukett verwandelt.

Daß der Mensch sein eigenes Bild nur in veredelten Verhältnissen sehen mag, bedarf nach all dem keiner weiteren Begründung mehr. Die Frauen sind trotz der schwellenden Üppigkeit ihrer Formen überaus zart und zierlich gebaut, und nach wohlbeleibten Männern würde man vergebens Umschau halten, Kinder wie Greise zeigen denselben hageren, fettlosen Körperbau.

Ein sensibles und schlankgliedriges Geschlecht ist es, mit zerbrechlichen Knöcheln, mit Händen und Füßen von aristokratisch schmaler Gestalt, mit Fingern, die sich wie Schmetterlingsfühler bewegen, und hohem, biegsamem Hals. Dem Gesicht geben mandelförmig geschlitzte Augen, kantige Brauen und Lippen ein spitzes Aussehen, seine Kontur verläuft in unruhigen Winkelzügen, weit und mit scharfen Ecken springen Kinn und Nase vor. Für ihre Geschöpfe von einer so außerordentlich delikaten Art hat diese Kultur nun in der Tracht sich einen passenden Rahmen hergerichtet. Es wäre eine lohnende Aufgabe, den Einflüssen des manierierten Stilgefühls auf die Entwicklung der Kleidermode, nach Schnitt und Schmuck, im einzelnen nachzugehen: von den weichen Stiefeln der Ionierinnen, deren lange gebogene Schnäbel so auffällig an gotisches Schuhwerk erinnern, bis zu den hohen kegelförmigen Hauben unterstreicht und steigert das gesamte Kostüm die Vorstellung einer feingezüchteten Körperbeschaffenheit. Das Überhandnehmen barbarischer Gewandung hat man sich nicht bloß aus der exzentrischen Vorliebe für orientalische Allüren im allgemeinen zu erklären, sondern diese enganliegenden und bizarr gemusterten Trikots, die Zipfelmützen und geschweiften Kappen skythischer und persischer Herkunft entsprechen den spitzfindigen Schönheitsbegriffen und dem besonderen Formenideal der Zeit.

Und neben dem Zierlichen das Gezierte. Das sind keine natürlichen Bewegungen mehr, gar so kraus und launisch geht es vorwärts und wieder zurück, in kurzen Absätzen und Wendungen von überraschender Plötzlichkeit, immer aufs neue reißt die Linie aus, entschlüpft der zuerst eingeschlagenen Richtung, flüchtet auf Abwege. Man setze bei einer beliebigen Einzelform an und verfolge etwa die Zeichnung einer Pferdefessel: wie sich das windet und sperrt und ein- und ausbiegt. Das Haar verästelt sich ohne Ende, und wenn es nun plötzlich Mode wird, einen Backenbart zu tragen, so geschieht es dem verschnörkelten Zug seines Flaums zuliebe. Der Schlangenrand der Ägis kann sich in störrischen Krümmungen nicht genug tun, sogar das Blut der Wunden muß in wirren Bächen durcheinanderfließen. Dem Lebenssaft wird eine Mischung eingespritzt, die den normalen Pulsschlag ändert. Eine Unsumme von Komplikationen birgt der Motivschatz der älteren rotfigurigen Malerei. Als sei die Welt närrisch geworden, hebt nun ein ganz verzwicktes Gestikulieren an, ein Tänzeln, Schlenkern, Gliederwerfen, die abstrusen Spiele des dionysischen Gesindels verleiten auch die bisher so nüchterne menschliche Gesellschaft zu den verwegensten Akrobatenkünsten, und bei unglaublicher Verrenkung des Körpers werden schwere Fässer sowohl wie das allerfeinste Kleingeschirr vor dem verblüfften Beschauer balanciert. Das Auge verlangt nach dem Bizarren, und doch ist die Ursache nicht in optischen Bedürfnissen allein zu suchen, sondern in der nervösen Veranlagung der Zeit überhaupt. Wie würde das Verständnis für die Grundlagen des Phänomens uns er-

leichtert werden, könnten wir einen Menschen jener Tage nur ein paar Sätze sprechen hören! Immerhin vermag auch der spärliche literarische Nachlaß noch eine ungefähre Vorstellung von der gezierten Ausdrucksweise zu vermitteln, die hier zu erwarten sein müßte. Jener Hipponax aus Ephesos, der im gespreizten Versmaß der Hinkjamben zu dichten beliebte und diese Form auch «erfunden» haben soll, war ein Sohn des ionischen Bodens und Zeitgenosse der Sargmaler von Klazomenä ⟨wo auch er sein Leben beschlossen hat⟩: wie diese überzeugt davon, daß mit der künstlich geschaffenen Disharmonie, die den ruhigen Rhythmus bricht und den Satzbau verzerrt, die letzten Trümpfe auszuspielen seien.

2. Verfeinerte Art.

Es ist selten, daß die Parallelität von Formensprache und ethischer Haltung einem so klar vor Augen tritt, wie in der Periode des reifen Archaismus, wo die Flucht vor dem Einfachen und Natürlichen Kunst und Leben in die gleichen Irrgänge hineinzieht. Das Gehaben des Menschen nimmt seltsam gekniffene Formen an. Wieder wurzelt die treibende Kraft im griechischen Osten, und wir sehen, wie von dort aus die Ideen einer wählerisch gepflegten Gesittung immer weiter sich verzweigen, bis schließlich die modische Zierlichkeit den ganzen Raum der hellenischen Welt durchrankt. Wie in der äolischen und ionischen Poesie das Lob einer beherrschten Lebensführung und Wohlanständigkeit erklingt, so zeigt uns die Bilderwelt der Vasen- und Sargmalerei sowie der Plastik kleinasiatischen Ursprungs die früheſten Proben jener streng geregelten Etikette, die ihren Siegeszug bis in die entlegenen Kolonien des Westens und nach Etrurien ausdehnen sollte. Die Menschheit gewöhnt sich eine gekünstelte Gangart an. Die Füße setzen sich in kurze trippelnde Bewegung, oder sie trennen sich weit zu einem hüpfenden Zehenschritt, als gelte es den Pfützen der Straße auszuweichen. Ein peinliches Sauberkeitsbedürfnis bestimmt das ganze Gebaren. Jenes sorgsame Raffen der Röcke, zuerst bloß ein Gebot der Zweckmäßigkeit, wird immer mehr zum konventionellen Ausdruck der Grazie und Eleganz, und die lesbische Dichterin spricht, wie fein bemerkt worden ist, von dieser Geste als von einem Prüfstein vornehmer Erziehung: «Welch Bauernweib hat dir den Sinn betört, die nicht versteht, wie man das Kleid an die Knöchel zieht?» ⟨Sappho fr. 70⟩. Die Kunst des Treppensteigens muß damals zu hohem Raffinement sich ausgebildet haben; auffallend oft versucht man sich in der Wiedergabe jener federnden Bewegung, mit der eine Frau im rauschenden Kleid sich auf den Tritt ihres Wagens hebt. Unnachahmlich die preziöse Art, wie eine Schleppe angefaßt und gelüpft wird, daß der Stoff in geschweiften Falten schwingt. In der statuarischen Plastik hat sich dies Motiv zur scheinbar stereotypen Formel aus-

gewachsen, die lange Reihe der marmornen Mädchenbilder von der Akropolis wird nicht müde es zu wiederholen, aber mit einer stets verfeinerten Sensibilität, und in jedem einzelnen Fall fesselt die Lösung durch ihren selbständigen Reiz. Was immer die schlanken Finger berühren mögen, sie tun es vorsichtig und leise; der volle Griff, das hastige Zupacken ist als ein Zeichen von Unbeherrschtheit und mangelndem Takt verpönt. Selten fährt eine Hand auf geradem Wege ihrem Ziele zu, sondern die Bewegung hat etwas Gezwungenes, Bedächtiges: nur wer sich mit Reserve zu geben weiß, versteht sich auf feine Manieren. Attribute und Waffen werden anders getragen, als es sonst zu geschehen pflegt, mit einer graziösen Leichtfertigkeit; die Anstrengung des Hebens soll dem Beschauer nicht zum Bewußtsein kommen. Es ist immer ein Stück Theatralik in der überlegenen Art, mit der man sich seinem Gegenüber präsentiert.

Wie die Geste, so hat auch die Miene der Spiegel eines bewußten ethischen Verhaltens zu sein. Von dem archaischen Lächeln schlechthin wird man heute nicht mehr sprechen, denn jene starr grimassenhafte Gesichtsbildung, die den Skulpturen der älteren Periode den freundlich glotzenden Ausdruck gibt, will nicht anders beurteilt sein als ein primitiver Versuch, die leblose Ruhe der Züge zu brechen; allein die Verschiebung der Mundpartie setzt noch ganz unvermittelt und ruckweise ein, und ohne jedes Mitspielen der Umgebung, so daß hinter diesem hilflos verzerrten Grinsen niemand seelische Stimmung suchen wird. Es ist ein Lächeln der Verlegenheit, aber nicht der psychologisch bedingten; es verschließt kein Geheimnis, und wenn dieser Schein gutmütigen Wohlwollens bei Gerechten und Ungerechten uns entgegenleuchtet, so braucht man nicht mit Hamlet sich zu wundern, «daß einer lächeln kann und immer lächeln, und doch ein Schurke sein». Der Manierismus dagegen, der seine Mimik schon voll in der Gewalt hat, setzt den Zügen nun in der Tat ein süßliches Lächeln auf, und hier ist es mehr als ein mechanisches Muskelspiel. Es soll einer bald echten, bald künstlich erzeugten Heiterkeit Ausdruck geben und gehört als ein wesentlicher Zug in das Programm dieser berechnenden Stilisierung; es paßt zum übrigen gezierten Tun, daß man die Lippen sich kräuseln läßt. Nun gibt es Bilder, wo die schalkhafte Koketterie dem Charakter der Szenen entspricht; in einer ionischen Darstellung des Parisurteils ⟨Amphora in München⟩ werben die Göttinnen um die Gunst des Richters mit gespitztem Mund und den holdseligsten Grübchen ihrer Wangen. Stets wird der ganze Apparat einer aufs äußerste zugeschliffenen Mienenkunst in Bewegung gesetzt, und in der Plastik erreicht die Modellierung des Untergesichts eine Zartheit ohnegleichen und einen berückenden Schmelz. Kein Zweifel jedoch, daß in vielen Fällen das strahlende Antlitz zur Maske geworden ist, zum Instrument eines demonstrativen Freundlichseins, von einer oberflächlichen und angelernten Art.

Das Gefühl, den kritiſch beobachtenden Blicken der Umwelt ausgeſetzt zu ſein, fälſcht die naive Unbefangenheit des Auftretens, und in die Haltung kommt etwas Abſichtliches, faſt Ängſtliches. Der gereckt aufrechte Gang mit ſcharf eingezogenem Kreuz, zu dem man ſich zwingt, hat mit der ſtarren Geradheit des älteren Archaismus nichts zu tun; es iſt die Vorſtellung von der Grazie des Steifen, welche die Figur in die Zwangsjacke der Affektiertheit ſteckt. Sogar der familiäre Verkehr nimmt künſtlich geſchraubte Formen an, und über jene ſchlichten Szenen der Grabmalkunſt, welche die Verſtorbenen im Alltag ihrer Häuslichkeit zu ſchildern haben, iſt eine beklemmende Feierlichkeit gebreitet. Daher war es gewiß ein erklärlicher Irrtum, wenn das ſog. Leukothearelief der Villa Albani ⟨Fig. 25⟩ lange Zeit im Sinn einer heiligen Geſchichte gedeutet wurde; und dem Betrachter wird es noch immer einige Mühe koſten, in dieſer Szene, die mit dem gemeſſenen Takt einer höfiſchen Zeremonie ſich abwickelt, das Bild eines intimen Erdenglückes zu ſehen. Gar ſo unnahbar ſtolz thront dieſe Mutter, hält ſich die Kleine weit vom Leib, und unter dem kühlen Hauch untadeliger Korrektheit muß ſelbſt das kindliche Liebkoſen zur Geſte der Ehrfurcht werden. Die übrigen Figuren wohnen dem Vorgang in einer beherrſchten und geſammelten Haltung bei, wie zur Defiliercour bereitgeſtellt. Allein ſehr zu Unrecht hat man dieſe zögernde bedächtige Bewegung des Ganzen der «ſtarren Unbehilflichkeit des alten Stils» zur Laſt legen wollen: das Relief iſt eine der allerletzten Proben dieſes Manierismus, und das gewollte Anſichhalten der formalen Ausdrucksmittel iſt in vielen Einzelheiten ſo deutlich ſpürbar, daß man auch hinter der gedämpften Gebärdenſprache beſtimmte Abſichten erwarten muß.

Noch weit mehr natürlich ſteht das Benehmen in der Öffentlichkeit und das geſellige Leben unter dem Zeichen einer glatten Formkultur. Und man liebt gerade Szenen, die ſich leicht dem Charakter einer repräſentativen Schauſtellung anpaſſen. Das Schema einer ſanta converſazione, das Götter oder Heroen der Sage paarweiſe oder in Gruppen vereinigt, begegnet uns ſehr oft. Sie begrüßen ſich, oder ſtehen in ruhigem Geſpräch; die Situation als ſolche iſt belanglos, bleibt auf die Frage nach der Motivierung meiſt die Antwort ſchuldig. Um ſo größeres Gewicht wird nun aber auf ſchöne Äußerlichkeit gelegt; bis in die Haltung des kleinen Fingers iſt die Geſte diſziplíniert und von einer Überlegung, als habe man vor dem Spiegel die Wirkung ausprobiert. Und das alles iſt von einer abſoluten Einheitlichkeit; derſelbe Sittenkodex herrſcht im Himmel und auf Erden, es gibt keinerlei Abſtufung: die Mädchen, die am Brunnen Waſſer holen, unterhalten ſich mit der gleichen gediegenen Vornehmheit wie die Bewohnerinnen des Olymps. Wenn ein Manieriſt reinſten Waſſers wie der Vaſenmaler Oltos eine Verſammlung von Gottheiten darſtellt, ſo wird die Geziertheit auf die Spitze getrieben. Die Herrſchaften ſitzen im vollen Schmuck ihrer Attribute da, drehen Blumen und

Früchte in überſchlanken Händen, fächeln mit Zweigen Kühlung ſich zu. Eine wiſpernde Unruhe geht durch den Kreis, ein fortwährendes Wenden der Körper und Drehen der Köpfe, und iſt es nicht, als ſpüre man den elektriſchen Funken einer ſalonfähigen Konverſation von einem zum andern hüpfen? Im Fries des Siphnierſchatzhauſes zu Delphi ⟨Fig. 26⟩ folgen die Götter einem Schauſpiele, das ſie ſichtlich erregt, und doch hält ſich das Geſpräch in den Schranken des guten Tons; man iſt in Geſellſchaft und vergißt das nicht. Die Damen haben erſt die Röcke glatt geſtrichen, bevor ſie ſich ſetzten, und keiner der Anweſenden läßt ſich ſo weit gehen, daß er die Beine übereinanderſchlägt oder auch nur die Füße kreuzt; höflich und diskret, mit einer ſachte tippenden Berührung, wendet man ſich dem Nachbar zu. Nicht leicht ließe ein ſtärkerer Kontraſt ſich denken als der zwiſchen der ſchwülen Atmoſphäre hier und dem großartig läſſigen Gebaren der klaſſiſchen Zeit, wie es in der Götterverſammlung des Parthenonfrieſes ſich kundgibt.

Derſelbe Gegenſatz trennt das freie und ungebundene Auftreten der Parthenonreiter und jenes Höchſtmaß von künſtlichem Drill, mit dem in den Tagen der höfiſchen Kultur die jeunesse dorée Athens zu Pferde einherſtolziert. Das Reiterbild iſt ein Lieblingsthema der ſtreng rotfigurigen Vaſenmalerei, und ſelbſtverſtändlich geht es nicht ohne Gewaltſamkeit ab, wenn ſich ſeine Umriſſe in den knappen Rahmen eines Schalenrundes biegen müſſen. Und doch kann das Gezwungene und oft Naturwidrige der Haltung nicht etwa bloß aus der Raumnot erklärt werden, denn hier erzählt der kleinſte Zug von der hellen Freude des Zeichners am Reiz des Kapriziösen. Immer wird hohe Schule geritten, und wie die jungen Leute in ihrem ſichern Sitz auf blankem Pferd eine erſtaunliche Selbſtbeherrſchung an den Tag legen, ſo iſt auch die gravitätiſch gezierte Gangart des Tieres das Reſultat einer bis ins Kleinſte reichenden Dreſſur. Auch die marmornen Pferdefiguren von der Akropolis ſind, bei aller äußeren Ruhe ihres Schrittmotivs, von einer nervöſen Spannung, die ſich nicht bloß im ſteilgereckten Hals, im emporgeriſſenen Kopf, in der ſperrigen gequälten Stellung des Unterkiefers, ſondern ſelbſt in der ſich ſträubenden Mähne verrät; feurige Renner von edler Raſſe und wachem Temperament, das aber gezügelt wird durch die ſcharfen Machtmittel eines herriſchen Willens.

Mit der ſtraffen Zucht, die im folgenden Zeitalter der Frühklaſſik das ſittliche Verhalten des Griechentums beſtimmen ſollte, hat dies überfeinerte Regelweſen nun aber keinerlei innere Verwandtſchaft. Wenn dort ſelbſt der Habitus der Frauen geſtählt wird mit der herben Kraft des herrſchenden männlichen Ideals, ſo iſt es hier gerade umgekehrt, und das ganze Weſen dieſes ausgehenden Archaismus zeigt feminine Züge. Schon daß die Tracht der Männer in ſo vielen Dingen der weiblichen Mode ſich nähert, will beachtet ſein. In keiner anderen Phaſe der griechiſchen Kulturgeſchichte nimmt die Lebenshaltung der beiden Geſchlechter einen ſo konformen Charakter an,

und zwar mit entschiedener Tendenz auf weibische Grazie in Erscheinung und Gebärde. Die Männer tragen ihr langes Haar gern in derselben kunstvollen Weise aufgesteckt wie die Damen der vornehmen Stände, und mit dem Kostüm eignen sie sich auch ihre Sitten und Unsitten an. Ratlos steht der moderne Beschauer vor dieser Verwirrung der Begriffe; Verwechslungen lassen sich oft schwer vermeiden, der Fall der «wagenbesteigenden Frau» steht nicht allein. Selbst ein Kriegsmann wie Ares huldigt weiblichen Schwächen; die Art, wie er etwa seinen Helm mit drei Fingern hebt, während die zwei übrigen sich abspreizen ⟨Schale des Oltos⟩, ist einzig in ihrer delikaten Zimperlichkeit. Der schwärmerische Kultus, den die Vasenmaler in so auffälliger Weise mit der Schönheit des jungen Mannes treiben, gilt dem Typus einer gazellenschlanken Eleganz, welchen diese Zeit zur höchsten Vollendung gebracht hat. Gewiß ist es ein treues Spiegelbild der Wirklichkeit, die selbstgefällige Pose dieser niedlichen Sonntagsreiter im aparten Sportanzug, im sieghaften Bewußtsein ihrer strahlenden Anmut, von bewundernden Kennerblicken umschmeichelt und umworben. Es fehlt auch nicht an Auswüchsen, die abstoßend wirken: bei den Modegecken jenes musikalischen Kränzchens, das Euphronios auf die Rückseite seines Antaioskraters gemalt hat, steigert sich die frauenzimmerliche Ziererei zur Unnatur. Und ist man einmal in diese Umgebung geraten, so schlägt einem von überall her, aufreizend und ermattend, das Parfüm einer verzärtelten und fast dekadenten Gesellschaft entgegen; das flirtet und winkt mit stechenden Blicken, das spielt am Gewandsaum mit nervösen Fingern, und selten fehlt in der Hand die Blume, die hier das Riechfläschchen vertreten muß.

Man wird sich nicht darüber wundern, daß bei einem so zartbesaiteten Geschlecht für nackte Kraftleistungen ein sehr geringes Verständnis anzutreffen ist; in der Welt der großen Taten fühlt diese Kunst sich nicht zu Hause. Die leise Blasiertheit des Epigonenzeitalters zeigt sich besonders deutlich im veränderten Verhältnis zu den Stoffen des Mythus, dem man sich innerlich entfremdet fühlt; der Respekt ist ins Wanken geraten. Die Vasenmaler haben nun bisweilen eine Art ihre Geschichten vorzutragen, die ins Burleske und Karikierende hinüberspielt, und es fehlt nicht an Zügen einer überlegenen Ironie. Selbst Göttinnen bleibt es nicht erspart, daß sie vor der wiehernden Geilheit zudringlicher Silene in mächtigen Sätzen Reißaus nehmen müssen. Und die Abenteuer des Herakles werden zu lustigen Schnurren, haben es stark auf die Lachlust des Publikums abgesehen. Da erblicken wir den Helden, wie er in gebückter Haltung und mit arglistiger Freundlichkeit den bösen Höllenhund kirre zu machen sucht, oder ⟨ein besonders beliebtes Thema⟩ mit dem zappelnden und quiekenden Eber herangekeucht kommt, während der königliche Hasenfuß sich zitternd in ein großes Faß verkriecht. Und von köstlichem Humor ist jene Szene, wo er dem Pharao Busiris und seinem feigen

Gesindel in Bausch und Bogen den Garaus macht. Diese graziös skurrile Note hat zuerst die Malerei der Ionier angeschlagen; die Bilder der «Caeretaner» Vasen wollen keine Travestie des Mythus darstellen, aber sie gewinnen allem eine amüsante Seite ab; kichernd und unter oft recht grellen Scherzen oder im steifen Bänkelsängerton werden lustige und grausige Mären zum besten gegeben. Man wird zur Erklärung dieses heiteren Einschlages auf die analoge Erscheinung hinweisen dürfen, die sich zu gleicher Zeit in der Dichtung des östlichen Griechentums bemerkbar macht: das Lied vom Froschmäusekrieg und ähnliche witzige Spielereien, welche die Geschöpfe ihrer schelmischen Laune in den prunkenden Purpur des Heldenepos hüllen, sind auf diesem Boden gewachsen; und wenn der Margites, diese Jobsiade des Altertums, für die Schilderung waschechter Menschlichkeiten eine Form sich zurechtmacht, die das heroische Versmaß mit dem iambischen Trimeter durchsetzt, so haben wir hier die literarische Parallele zu diesem pikanten Einfall der bildenden Kunst, das schwere mythologische Gericht mit beizenden Späßen zu würzen. Im Athen des Solon wäre eine solche Keckheit der Überlieferung gegenüber noch als Profanation empfunden worden, aber die ionischen Einflüsse zerstreuen derartige Bedenken; die Sage wird ihrer erhabenen Würde entkleidet, und mit Vorliebe zieht man genremäßige Motive hervor, wo dann die Freude an draftischem Beiwerk sich ausleben darf. Eine größere Anziehungskraft als der Heldenkampf um Trojas Mauern üben nun die Intermezzi des Lagerlebens aus: das Gezänk um die Waffen des Achill, und wie man beim Brettspiel sich die Zeit vertreibt ⟨Fig. 24⟩. Von prickelndem Reiz sind Bilder der sich rüstenden Krieger, mit interessanten Toilettekunststücken im reichsten Spiel der Abwechslung. Immer wieder werden wir von der tragischen Schaubühne weg in die Sphäre hinter den Kulissen geführt, wo man die Kinder des Ruhms von einer neuen Seite kennenlernt. Aus der Schale des Sosias duftet es nach Jodoform. Achill verbindet seinem Waffenbruder Patroklos die Armwunde, und der macht gar kein Hehl daraus, daß es ihm höllisch wehtut; er hockt auf seinem Schild am Boden, und in der Nähe betrachtet sieht das Heroentum fast kläglich aus.

Mit Erstaunen stellt man diesen scheinbaren Widerspruch fest: bei aller Delikatesse und minutiösen Sauberkeit der formalen Ausführung mag diese Kunst einen Hang zum Trivialen nicht unterdrücken, der ihren Begriffen von gepflegter Lebenshaltung eigentlich ins Gesicht schlägt. Und doch wird man ähnliche Gegensätzlichkeiten in jeder manieristisch gearteten Epoche finden: vielleicht ist es eine gewisse Scheu davor, allzu ernst genommen zu werden und in den Hauch gutmütiger Naivität zu geraten, was diese Kunst einer aufgeklärten Zeit so gern mit der banalen Wirklichkeit kokettieren läßt. Denn am wohlsten fühlt sie sich da, wohin kein Laut des rollenden Pathos dringt, und ihre gute Laune scheint dann unverwüstlich. Da kreischt gellend und schrill

das erregende Nachtleben einer üppigen Jugend auf. Dirnen mit frechen Lippen treiben sich herum, randalierende Zecher mit Weinlaub im Haar, taumelnden Ganges und mit fahrigen Armen. Auch die Kehrseite der schäumenden Becherfreuden wird nicht verschwiegen, dem Katzenjammer und seinen grimmen Nöten schaut man verständnisvoll schmunzelnd zu. Bisweilen wird die Erzählung frivol, es kommt zu recht gewagten Scherzen. Und dann wieder geht es ganz zahm und manierlich zu, und wir sehen uns in die ehrbare Nüchternheit eines Schul- und Anstandsunterrichts oder eines wohlumhegten Familienidylls versetzt. Das ist die Welt, an deren zerstreuender Mannigfaltigkeit der reife Archaismus noch Gefallen finden mochte, als er der lapidaren Größe überdrüssig geworden war.

Wenn nun doch den gewohnten alten Bildstoffen eine Stelle eingeräumt wird, so geraten Gehalt und Erfordernisse des Themas mit der modernen Geistesrichtung leicht in verhängnisvollen Konflikt. Für die wuchtige Simplizität dieser Dinge ist der Maßstab verlorengegangen, und man bringt das starke Temperament nicht auf, das der Vorwurf verlangt. Wo brutale Härte am Platze wäre, spielt sich vor unseren Augen ein Manöver von sauberer Korrektheit ab. Eine Probe: Theseus entführt Antiope, die jungfräuliche Königin der Amazonen ⟨Fig. 27: Giebel des Apollotempels in Eretria⟩. Man erinnere sich, was die Kunst anderer Zeiten aus diesem Motiv des Frauenraubes zu machen pflegt, wo nervige Männerarme mit bebenden Leibern ringen, und halte neben jenen Ausdruck entfesselter Gewalt die außerordentlich dezente Art, mit der die heikle Geschichte hier erzählt wird. Der Räuber legt leise und fast scheu die Hand an den zarten Mädchenkörper, und die Darstellung der fragmentierten Gruppe dürfte ein Unbefangener sich eher so auslegen, als trüge ein Kavalier eine vornehme Dame durchs Wasser. Keine jähe Bewegung, kein Zerren und Reißen, und was den Reiz der Frau von Welt ausmacht, darf sie auch nicht verlieren in der ärgsten Not, an dem feinen Linnenhemd verschiebt sich keine Falte und kein Haar in der kunstvoll gebauten Frisur. Den Kampfbildern fehlt es nicht an Schärfe, wie überhaupt diese Zeit einen Sinn für Grausamkeiten hat, der manchmal ans Perverse streift. Aber mit einem ritterlichen Anstand werden die Mordwerkzeuge gehandhabt, und mitten in der blutigsten Schlächterei bewegt man sich noch mit bestrickender Grazie. Ein sonderbarer Anblick, wenn auf Bildern des Euphronios der riesige Herakles sich in den Kampf in stutzerhaftem Aufzug stürzt, mit neckisch gewundenen Buckellöckchen oder kunstvoll drapiertem Löwenfell. Die Entwicklung drängt immer mehr zu einem Ausscheiden alles Ungeschlachten, kraftvoll Derben, und man tritt den bildnerischen Qualitäten des westlichen Äginetengiebels nicht zu nahe, wenn man sein Ensemble als den Höhepunkt eines verfeinerten Formalismus bezeichnet. Gar so glatt und mit einer reglementmäßigen Sicherheit, die an die Sportübungen des Fechtsaales erinnert,

löſen ſich Ausfall und Parade ab, und jenes undurchdringliche Lächeln der Geſichter trägt ſehr weſentlich dazu bei, daß man den ganzen Vorgang nicht als völlig echt empfinden kann. Dieſe Szenen haben immer etwas von dem wohlberechneten Effekt ſorgfältig geſtellter lebender Bilder. Bis dann unter dem Sturmeswehen einer neuen Zeit der ganze künſtliche Aufbau zusammenbricht.

Und doch ſollte man von dieſer Kunſt des dekorativen Scheins nicht Abſchied nehmen, ohne denjenigen Weſenszug beleuchtet zu haben, in dem das blaue Blut der Edelraſſe am deutlichſten ſich verrät. Bei beſonderen Anläſſen nämlich wird ein weihevoll ſprödes Gepränge entfaltet, und es gibt da Zeremonien von ſo fürſtlicher Nobleſſe, daß man nur mit verhaltenem Atem zu folgen vermag. Die Vorbereitungen zum Parisurteil vollziehen ſich auf Bildern der ſpäteren Kunſt bisweilen auf ſehr nonchalante Art, es wird noch Toilette gemacht, aber die Spannung der Erwartung ſtellt ſich beim Beſchauer kaum ein, es geht nicht förmlich zu. Ganz anders hier, wo die Göttinnen in ſtolzer Würde ihren Einzug auf die Bühne halten, gemeſſenen Schrittes und in rhythmiſchem Takt, wie zu den Klängen einer majeſtätiſchen Marſchmelodie. Die Ausſendung des Triptolemos, die ein halbes Jahrhundert ſpäter in bürgerlich ſchlichten Formen ſich abſpielt, müſſen umſtändlicher Toilettenprunk und hieratiſche Steifheit zur Haupt- und Staatsaktion erheben. Den Beſuch des jungen Theſeus auf dem Meeresgrund hat auch die klaſſiſche Kunſt behandelt, mit dem ganzen rauſchenden Schwung ihrer üppig reichen Mittel, aber den adeligen Zauber, der auf der Schale des Euphronios ⟨Fig. 28⟩ über dieſe Szene ausgegoſſen iſt, hat ihr kein Späterer wiederzugeben vermocht. Es iſt eine Audienz nach allen Regeln der Etikette, Athena ſelber ſtellt der in kühler Hoheit thronenden Amphitrite ihren Schützling vor, der hält ſich in ehrfurchtsvoller Diſtanz, und zögernd nur ſtreckt er die Hand nach dem ſchimmernden Kleinod aus. Hier nun vermählt ſich der kalte Stahlglanz der feinen Linien mit der verhaltenen Bewegung zum reinſten Akkord. Und ſo umzirkelt von ſtrengem Formelweſen wirkt der Vorgang ſo ergreifend wahr: man hört das Herzklopfen des Knaben in all der kriſtallenen Feierlichkeit.

Dritter Abschnitt.

Die klassische Kunst.

VON dem naiven Brauch, die «Blütezeiten» der griechischen Antike an den Fingern aufzuzählen, ist man wohl endgültig abgekommen. Mag auch die Ansicht zu Recht bestehen, daß die Entwicklung sich in wechselnden Kurven bewegt haben soll, so ist es immer noch ungewiß, auf welche Punkte der langen Strecke die entscheidenden Akzente fallen. Und stellt jene Epoche, die man gemeinhin die klassische zu benennen pflegt, wirklich die ideale Reife künstlerischer Ausdruckswerte dar? Das spätere Altertum hat so empfunden, das ist keine Frage. Dem Klassizismus der römischen Kaiserzeit ist die Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts als die vollendete und ein für allemal vorbildliche Kunst erschienen, und er trug auch kein Bedenken, aus seiner Überzeugung die praktischen Konsequenzen zu ziehen. Das eigene Schaffen wird nach dieser Richtung rückwärts eingestellt, mit einer Ausschließlichkeit, welche unsere archäologische Wissenschaft bedauern mag, wendet sich die Sympathie des Publikums und damit auch das Interesse der Kopisten den Denkmälern jener abgeklärten Schönheit zu. Auch die noch erhaltenen Urteile der antiken Kunstliteratur legen von dieser bedingungslosen Hochschätzung beredtes Zeugnis ab. Renaissance und neuzeitlicher Klassizismus bleiben im selben Vorurteil befangen, und immer fester kristallisiert sich der geschichtliche Vorgang in der Phantasie zum Bild vom gesetzmäßigen Werdegang eines organischen Wesens: wo auf der Mittagshöhe des Lebens die Kräfte der Natur ihr Meisterstück vollbringen, und alle übrigen Entwicklungsstadien als Momente des Aufstiegs oder Niedergangs, der Vorbereitung oder des Welkens und Verfalls erscheinen. Es ist diejenige Auffassung des kunstgeschichtlichen Prozesses überhaupt, der Winckelmann zuerst das Wort geredet hat, aber im Grunde hält die ganze Ästhetik des 19. Jahrhunderts an diesem orthodoxen Standpunkt fest. Und selbst der fortwährende Zuwachs an neuem Quellenmaterial und die immer weiter sich ausdehnende Rundsicht auf das Gesamtgebiet der alten Kunst haben ihn unverrückt gelassen.

Die Werturteile der Vergangenheit sind für uns unverbindlich. Es ist freilich zu wiederholten Malen, auch noch in der jüngsten Zeit, von der Forschung

unternommen worden, das Dogma von der absoluten Vollkommenheit der klassischen Kunst auf Grund theoretischer Erörterungen sachlich rechtfertigen zu wollen. Wir können nicht finden, daß der Versuch gelungen sei. Das Höchstmaß genialer Leistungsfähigkeit wird da in einem ästhetisch befriedigenden Ausgleich zwischen Naturnachahmung und Stilisierung erblickt, und dieses letzte und höchste Ziel des bildnerischen Schaffens soll erreicht worden sein in der Kunst des Lysipp. Nun dürfte sich darüber streiten lassen, ob Lysipp überhaupt noch der klassischen Periode zuzurechnen sei. Gewiß wurzelt seine Persönlichkeit in den Traditionen der Klassik, allein er ist ihrem Gehege entwachsen und lenkt mit aller Entschiedenheit in eine völlig neue Bahn. Gleich Michelangelo steht Lysipp auf der Grenze zweier Zeiten, man könnte ihn den Vater des hellenistischen Barockstils nennen, denn auch er hat der kommenden Kunst den Boden bereitet, so wie es im 16. Jahrhundert der große Florentiner tat. Und es geht wirklich nicht an, die Schöpfungen der Parthenonzeit oder diejenigen der praxitelischen Epoche lediglich als Etappen auf einer Strecke zu betrachten, die geradeswegs zu den Offenbarungen des lysippischen Genius führt. Vielmehr liegt hier etwas wie eine bewußte Umorientierung vor, denn kurz vor dem Eingreifen Lysipps spürt man ein Abflauen und Bequemwerden, demgegenüber das Tun des sikyonischen Meisters als aufreizend und eigentlich befreiend empfunden werden müßte. Die vorhergehende Kunst aber hat — ehe sie sich ausgegeben, in den Tagen ihrer höchsten Spannkraft — mit Absichten sich getragen, auf welche die oben erwähnte Definition des Klassischen nicht ohne weiteres anzuwenden ist.

Wenn wir den Ausdruck «klassisch» für unsere Darstellung beibehalten, so sei zum voraus betont, daß wir damit keinen Qualitätsbegriff verbinden. Er dient hier lediglich zur Bezeichnung einer bestimmten Periode, die allerdings im Rahmen der antiken Kunstgeschichte ihre ganz besondere und wirklich zentrale Stellung hat. Äußerlich fixiert wird sie durch die beiden Brennpunkte in der politischen Entwicklung des Hellenentums: das Zeitalter der Perserkriege leitet die Epoche ein, das Auftreten Alexanders des Großen bedeutet ihren Abschluß. Und man kann wohl sagen, daß während ihrer Dauer die nationale Eigenart am reinsten sich entfaltet hat. Niemals sonst ist die griechische Kunst so griechisch gewesen, so unabhängig und unberührt von allen ausländischen Einflüssen. In der archaischen Periode nicht, denn da ist die fortwährende Durchdringung mit fremden Elementen außerordentlich stark, und erst die Wirkungen der Perserkriege machen dem ein Ende. Aber mit dem Beginn der Alexanderzeit setzen die Beziehungen zum Orient aufs neue ein, wir sehen, wie die Schranken niedergerissen werden, und der enge Kontakt mit der Kulturwelt des Ostens ist dann nie wieder verlorengegangen. Nur im fünften vorchristlichen Jahrhundert und in der ersten Hälfte des vierten will man von einer Annäherung an fremde Ideale

gar nichts wiſſen. Auch da, wo das Hellenentum ſein Können dem Ausland zur Verfügung ſtellt — man denke an die fürſtlichen Grabbauten und Sarkophage in Kleinaſien und Syrien —, wahrt es ſeine volle Selbſtändigkeit und erledigt ſich der Aufgaben nach eigenem Befinden und in durchaus origineller Weiſe.

I. Frühklaſſik.

Die Periode, die wir als die frühklaſſiſche bezeichnen, umfaßt ungefähr die erſte Hälfte des fünften Jahrhunderts. Sie reicht bis an die Schwelle des Parthenon, mit deſſen Bau im Jahre 447 begonnen wird, aber noch manche ſeiner Metopen und ſelbſt das von Phidias geſchaffene, erſt 438 vollendete Tempelbild der Athena Parthenos haften mit allen Faſern und ſo zäh in der Formenwelt der vorhergegangenen Epoche, daß jeder Verſuch einer ſyſtematiſchen Abgrenzung natürliche Zuſammenhänge zerreißen müßte. Es ſind Entſcheidungen von ungeheurer Wucht, die in den paar Dezennien zwiſchen den Perſerkriegen und dem perikleiſchen Zeitalter gefallen ſind: kein Wunder, daß ihre Spuren ſich nicht raſch verflüchtigen. Doch die wildeſten Wellen treibt der Sturm des neuen Kunſtwollens in den 70er und 60er Jahren. Was die Plaſtik betrifft, ſo gibt bereits der Skulpturenſchmuck des Zeustempels zu Olympia mit größtem Nachdruck zu verſtehen, daß eine Umwertung aller Werte Platz gegriffen hat. Und gleichzeitig vollzieht ſich in der Malerei eine Entwicklung ganz entſprechender Art, die Wandbilder des Polygnot und ſeiner Mitarbeiter bedeuten den endgültigen Bruch mit den Geſetzen der archaiſchen Flächenkunſt und die früheſten Proben deſſen, was wir Modernen unter einem Gemälde verſtehen. Nun ſpürt man auch zum erſtenmal die Tätigkeit einzelner Meiſter als wirklich treibende Kraft im allgemeinen Geſchehen. Die Individualität erzwingt ſich Gehör, und es tauchen Künſtlernamen auf, mit denen ſich eine deutliche Vorſtellung verbinden läßt. Myron gehört noch durchaus dieſer Periode an, Phidias iſt in ihr groß geworden. Ihr Beginn bezeichnet den wichtigſten Wendepunkt in der griechiſchen Kunſtgeſchichte überhaupt. Er fällt zeitlich zuſammen mit Ereigniſſen im nationalen Leben, welche die ſtaatlichen und kulturellen Zuſtände aufs tiefſte beeinfluſſen ſollten. Und gewiß liegt es nahe, den Wandel des künſtleriſchen Empfindens mit dieſem äußeren Umſchwung in Zuſammenhang zu bringen.

Tatſächlich haben auch die politiſchen Erſchütterungen jener Tage mit Macht in das Räderwerk des Kunſtbetriebes eingegriffen und einen neuen Kurs herbeigeführt in mehr als einer Hinſicht. Schon durch die gewaltſame Beſeitigung der Tyrannis, gegen Ende des ſechſten Jahrhunderts, wird das geſamte ſoziale Verhalten auf eine neue Baſis geſtellt. Mit dem Abſterben der

höfischen Gesellschaftsformen erlischt auch die Freude am Luxus und an heiterem Glanz der Ausstattung. Statt der dynastischen Bedürfnisse ist es nun der Volkswille, welcher der Kunst ihre Aufgaben zuweist. In Sizilien freilich ragt die Einzelherrschaft noch in die neue Zeit hinein, doch zeigt sie ein ganz anderes Gesicht als die überfeinerte Kultur der älteren Fürstensitze im griechischen Mutterland. Hier aber weicht das aristokratische Gehaben dem heftigen Ansturm des bürgerlichen Elements auf der ganzen Linie. Wieder, wie in der Peisistratidenzeit, beobachten wir einen starken Zuzug von Osten her, und der junge Freistaat Athen sammelt aufs neue die produktiven Kräfte selbst aus entlegener Ferne; aber durch den Schimmer exotischen Prunks läßt sich kein Auge mehr blenden. Die scharfe Opposition, die Sitte und Kostüm von aller Unnatur befreit, zwingt auch der Kunst eine veränderte Haltung auf. Man will die unverbrämte Einfachheit. Die von fremden Düften geschwängerte Luft wird gesäubert und geklärt, und aus den Schöpfungen der neuen Zeit strömt uns der herbe Erdgeruch des attischen Bodens entgegen.

Und dann setzt bald nach Abschluß der inneren Gärungen der welthistorische Akt der Perserkriege ein. Nicht allen Stämmen Griechenlands hat dies Erlebnis soviel bedeutet wie dem Volk von Athen. Doch hatte auch der Westen zu gleicher Stunde seinen eigenen Kampf gegen das Barbarentum zu bestehen, der mit der Niederlage der Karthager endete, und die Wirkung ist eine ähnliche gewesen. Die Befreiung aus der Perservot und ihre Folgen, der politische Zusammenschluß der Griechen, die ungeahnte Steigerung ihres Ansehens in der Welt, haben das hellenische Nationalbewußtsein mächtig auflodern lassen. Und was sonst so selten anzutreffen ist: das Hochgefühl des kriegerischen Triumphes wirkte befruchtend auf das Schaffen der bildenden Künste ein. Wir reden hier nicht von der Fülle neuer Aufgaben, die ihnen aus der Verherrlichung der jüngsten Ruhmestaten erwachsen sollte. Auch dieses freilich ist ein Moment von großem Gewicht. Das Siegesdenkmal, wie es jetzt in die Erscheinung tritt, monumental in seinen Ausmessungen und ein Gefäß für den wogenden Inhalt festlich gehobener Stimmung, stellt bedeutende Anforderungen an die materielle Leistungsfähigkeit und nicht geringere an die Erfindungskraft des Künstlers. Es ist etwas Neues, wenn nun selbst die wahrheitsgetreue Schilderung geschichtlicher Vorgänge versucht wird ‹Gemälde der Marathonschlacht in der «Bunten Halle» zu Athen›; aber es kennzeichnet die Gesinnung der ganzen Epoche — in der Persertragödie des Äschylos haben wir die literarische Parallele dazu —, und sogar das Kunsthandwerk geht auf diese Dinge ein.

Indessen, die stoffliche Bereicherung durch das Hereinziehen der lebendigen Gegenwart ist nicht die Hauptsache, die wesentlichen Elemente des Fortschritts liegen auf anderem Gebiet. Das Bestreben, dem stolzen Zeitempfinden den würdigsten Ausdruck zu schaffen, führt zur Verkleidung der historischen Tat-

ſachen mit allegoriſchem Schmuck: die Schätze der ſagenhaften Vergangenheit und des Göttermythus werden nach ſinnreichen Beziehungen durchſucht. Die Kämpfe der Heroen mit Kentauren oder Amazonen, die nun plötzlich eine ſo auffällige Rolle ſpielen, ſymboliſieren den Sieg des Griechentums über Barbarengewalt, und der attiſche Nationalheld Theſeus ſteht in ſtrahlender Glorie da. Aſiens Demütigung durch Hellas ſpiegelt ſich in den dramatiſchen Szenen von Ilions Untergang. Und es bedeutet doch wohl eine bewußte Anſpielung, wenn Polygnot den Siegestempel zu Platää mit einem Bild des homeriſchen Freiermordes ſchmückt. Ein Material, das bisher in traditioneller Weiſe, auf der Grundlage gefeſtigter Normen und ohne beſondere innere Anteilnahme von der Kunſt behandelt worden war, erfährt jetzt unter dem Aufblitzen kühn ausgreifender Ideen eine eigenartige und ſeltſam erregende Beleuchtung. Der Bildſtoff erſcheint durchgeiſtigt und geſehen durch ein Temperament. Und das erwachende Intereſſe an Weſen und Gehalt des Gegenſtands lenkt das künſtleriſche Schaffen aus den gemächlichen Bahnen rein dekorativer Tätigkeit heraus, weiſt es auf ungewohnte und ſehr hohe Ziele und wappnet es dafür mit Ehrgeiz, Energie und friſchem Mut des Wagens.

Man würde — auch ohne Kenntnis der geſchichtlichen Begebenheiten, allein in Anbetracht der veränderten Haltung, in der jetzt alles Gebild aus Menſchenhand ſich dem Auge darſtellt — auf eine revolutionäre Umgeſtaltung der Daſeinsbedingungen überhaupt zu ſchließen haben. Die Kunſtwerke verraten insgeſamt ein erſtarktes Lebensgefühl, wie es nur die Entfeſſelung aus ſtarrgewordenen Gewohnheiten auszulöſen pflegt. Gleich einem tiefen Aufatmen geht es durch die Welt. Ein neues Griechentum iſt da erſtanden, ein ernſtes, ſtolzes, ſelbſtbewußtes, ein Volk, das ſeine Freiheit ſich erſtritten hat in ſchweren Kämpfen, und dem dieſe Freiheit als das koſtbarſte Beſitztum gilt. In den Eindrücken der Kriegsjahre wird man nicht die alleinige Urſache dieſer geiſtigen Neuorientierung ſuchen dürfen. Sie haben ihr zum vollen Sieg verholfen, aber ſie haben ſie nicht erſt geweckt, die Bewegung ſetzt ſchon vorher ein. Die große Abrechnung mit dem Landesfeind bildet nur den Schlußſtein in einer ganzen Folge trotziger Willensäußerungen. Schon die jüngſten Denkmäler aus dem «Perſerſchutt» reden eine Sprache, die mit der Vergangenheit bewußt gebrochen hat, und ſind als Dokumente einer völlig umgewandelten Sinnesart zu bewerten. Die Generation, welche die Perſer ſchlug, hatte aus eigenem Antrieb bereits den neuen Weg beſchritten, ſie war vorbereitet auf die kommenden Dinge und der letzten und härteſten Probe auch innerlich gewachſen.

1. Schlichtheit und Größe.

Einem Geschlecht mit so schwerem Blut und ernstem Sinn, wie es in den Tagen des großen nationalen Aufschwungs in Hellas uns entgegentritt, mußte jene Kunst des Archaischen gründlich widerstreben, ihre farbenprangende Heiterkeit sowohl wie ihre gezierte und preziöse Art. Mit rücksichtsloser Strenge wirft es über Bord, was ihm entbehrlich und überflüssig scheint, und unter dem wuchtigen Tritt der neuen Zeit geht manche Köstlichkeit zugrunde. Einer fast übertriebenen Simplizität und Nüchternheit muß jetzt das schmucke festliche Gepränge zum Opfer fallen. Man will sich zu einer möglichst knappen Ausdrucksweise zwingen und vermeidet ängstlich jedes unnütze Wort. Die unbedingte Schlichtheit gilt für vornehm.

Schon in der äußeren Erscheinung des Menschen, in seinem Gebaren finden wir das erzwungen Einfache betont. Das Haar der Männer wird fest und stramm um das Haupt gewickelt, in Zöpfen, die wie Stricke gedreht sind, oder die Enden der Locken werden um einen runden Reif gerollt zu massigem Wulst, es ist etwas Energisches in dieser Frisur, die auf die zierlichen Reize des Archaismus ganz verzichtet und dafür die großen Linien des Schädels zur vollen Geltung bringt. Man hat das Aufkommen dieser neuen Haartracht treffend verglichen mit jenem Kostümwandel im 18. Jahrhundert, welcher die Perücke mit ihrer breiten, sich kräuselnden Lockenpracht durch den straffgewickelten Zopf der friderizianischen Epoche ersetzt. Gern wird das Haar auch kurzgelockt getragen, der Krauskopf des jugendlichen Tyrannenmörders entspricht dem zeitgenössischen Geschmack. Die Frau gibt die gekünstelten Flechten auf, die Masse wird glatt gestrichen, im Nacken in einen Knoten aufgedreht, in einen steifen Haarbeutel gesteckt, oder die Locken fallen schlicht und ohne jede kokette Drehung herab. Sehr häufig jedoch verhüllt ein Kopftuch oder Schleier das ganze Gewächs. Besonders die Kleidung ist von größter Einfachheit: die Männer tragen das Himation auf dem bloßen Leib, der Körper der Frau wird vom Hals bis zu den Füßen von glatten Gewandmassen zugedeckt, und ein Gürtel aus derbem Stoff markiert die einzige Gliederung.

Mit dieser ausgesprochenen Abneigung gegen alles Hervorstechende und Aufdringliche, welche den Leibesschmuck auf ein Mindestmaß reduziert, hängt nun auch die betonte Lässigkeit im Benehmen zusammen, man gibt sich natürlich und unbefangen. Der Stand muß etwas Gelöstes bekommen, daher wird das eine Bein entlastet und im Knie gebogen, der untätige Arm hängt entweder in freier Entspannung herab, oder die Hand wird mit breiter Fläche in die Seite gestützt. Gerade diese letztere Armhaltung kehrt immer wieder, sie entspricht der etwas ungeschlachten Nonchalance, welche man bewußt und absichtlich an Stelle jener affektierten Gebundenheit und steifen Etikette setzt.

Gegenüber der höfiſchen Eleganz früherer Zeiten macht ſich ein faſt ſpießbürgerliches Gebaren breit. Die Begriffe von Vornehmheit und edlem Anſtand haben ſich gewandelt: frei ſei der Menſch! Ein Wechſel von einſchneidender Art vollzieht ſich in der Grabmalkunſt, der alte Typus der ſchmalen Stele mit aufrechter Einzelfigur wird beibehalten, aber der militäriſche Zwang, welcher den Ariſtion und ſeine Genoſſen in Feſſeln legte, hat ſich verloren, und es iſt, als ſei inzwiſchen das Kommando «Rührt euch» gefallen: die Schulter ſenkt, der Rumpf dehnt und reckt ſich, und wie ein erleichtertes Aufatmen geht es durch die ganze Geſtalt. Ein Motiv, das der neuen Auffaſſung von perſönlicher Würde beſonders entgegenkommt und deshalb weite Verbreitung findet: bequem auf ſeinen Stock gelehnt, die Füße gekreuzt, den Mantel in freiem Wurf um den Körper geſchlagen, beugt der Mann zu ſeinem Hund ſich nieder ⟨Fig. 31⟩. Zu dieſem in mehreren Exemplaren erhaltenen Bild beſchaulicher Genügſamkeit beſitzt das Berliner Muſeum im Grabſtein eines Mädchens, das ſtill und wie ſelbſtvergeſſen in ſeiner Doſe kramt, ein treffliches Gegenſtück. Und nun ſtellen ſich auch jene Motive aus dem Bereich des intimen Alltags ein, die dann ſpäter in der Sepulkralkunſt der reifen Klaſſik ſich zu ſo prachtvoller Blüte entfalten: die Gatten zum Zeichen ehelicher Eintracht die Hand ſich reichend, die Hausfrau in ihrem Seſſel, mit dem Käſtchen auf dem Schoß. In den Bildern der weißgrundigen Lekythen wird dem Genre weiter Raum gegeben, als hätte man jetzt erſt Augen bekommen für die Schönheiten, die das Gewöhnliche birgt, kommen die Maler immer wieder auf dieſelben Dinge zurück: Arbeit und Ruhe im Frieden der vier Wände, trauliches Familienleben, oder ſchlicht ergreifende Totenklage und liebevolle Pflege der Gräber. Und das alles ohne jede Spur gewählter Poſe, faſt rührend in der Einfalt und Selbſtverſtändlichkeit des anſpruchsloſen Vorganges.

Die puritaniſche Nüchternheit und Strenge, die alle Äußerungen des Lebens erfaßt, macht auch vor den Toren der überirdiſchen Welt nicht halt. Der Olymp entkleidet ſich ſeiner pomphaften feierlichen Pracht, und ein ungeheurer Kontraſt zur archaiſchen Kunſt offenbart ſich gerade im Auftreten der Gottheit. Noch in den Äginetengiebeln ſteht Athena mit einer gemeſſenen Grandezza inmitten des Kampfgetümmels, in ſtolzer Unnahbarkeit, aber es hat etwas Gemachtes und Theatraliſches, wie die Göttin ihre Waffen zur Schau trägt, ſie nimmt ſich aus wie die ſouveräne Dame unſerer Tage in der Paradeuniform ihres Leibregiments. Die Metallhaube geht ſchlecht zuſammen mit dem ſorgſam pliſſierten Rock, dem langwallenden und über den Schläfen zu Schneckenturnüren gewundenen Haar. Mit dem Anbruch der neuen Zeit tritt nun auch hier eine gründliche Wandlung ein, die Göttin iſt nicht mehr ängſtlich darauf bedacht, vor allem ihre repräſentative Korrektheit zu wahren, erſt jetzt wird ſie recht eigentlich die kriegeriſche Jungfrau, das Soldatenmädchen. Sie prunkt nicht mit ihrem gleißenden Waffenſchmuck, beſchränkt ihn auf das

Nötigste. Die Ägis, die früher wie eine kostbare Mantille breit und jede freie Bewegung hemmend um die Schultern hing, wird nun bisweilen nach Art einer Feldherrnschärpe umgelegt, oft genug aber fehlt sie ganz. Gern trägt sie bloß Helm und Speer zum schlichten Kleid, so angezogen wie ein Mädchen aus dem Volk, läßt sie noch Myron in seiner Marsyasgruppe dem Silen erscheinen, und auch jene Statue, die man für eine Kopie der phidiasischen Athena Lemnia halten möchte, stellt mit ihrem knabenhaften Lockenkopf und der spröden Anmut von Haltung und Geste den Inbegriff herber Jugendfrische dar. Auf den Metopen des olympischen Zeustempels ist die große Göttin kaum zu erkennen, sie ist ihrem Helden ins Feld gefolgt und teilt sein mühevolles Leben. Unscheinbar und fast diskret tun sich die Olympier zu den Sterblichen wie zu ihresgleichen.

Und während der ganzen Dauer dieser Periode muß auch im Verkehr der Gottheiten untereinander alles unterbleiben, was irgend nach überirdischem Glanz aussehen könnte und über das Maß des Menschenmöglichen hinausgeht. Noch das stattliche Weihrelief aus Eleusis, das ans Ende dieser Entwicklung gehört, erzählt uns die Aussendung des Triptolemos mit so schlichten Worten, als handle es sich um das Natürlichste auf der Welt. Kein Flügelwagen mit Drachengespann wird dem Dämon des Erntesegens für seine Zauberfahrt zur Verfügung gestellt, zu Fuß zieht er hinaus, und der Abschied vollzieht sich nicht wie sonst mit fürstlichem Gepränge, im Beisein einer zahlreichen und auserlesenen Göttergesellschaft. Unter sechs Augen wird die Sache abgemacht, der Knabe steht zwischen den beiden Frauen mit dem Anstand wohlerzogener Jugend, in gefaßter Haltung und aufmerksam lauschend, während von den Göttinnen die letzte Hand an seine Ausrüstung gelegt wird. Nun decke man sich das Szepter der Demeter zu, wo bleibt der Nimbus der Majestät? Königlich ist ihre ruhige Sicherheit, und von einer edeln Würde die leiseste Bewegung in dem Bild, aber äußerlich ist alles Zeremonielle abgestreift, und schwerlich wird man anderswo einen Akt von weltgeschichtlicher Bedeutung in so unansehnliche Form gekleidet finden. Allein bis in die höchsten Sphären hinauf macht dieser nivellierende Zug sich geltend. Es ist ungemein lehrreich, die Bilder religiösen Inhalts, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, mit den entsprechenden Lösungen der jüngeren Antike auf diese Dinge hin zu vergleichen. Wie Zeus und Hera in Liebe sich finden: ein Stoff von erhabenster Großartigkeit! Und so hat ihn auch der Hellenismus aufgefaßt, das pompejanische Wandgemälde aus dem «Haus des tragischen Dichters» stattet die Geschichte mit dem Goldglanz einer visionären Erscheinung aus, in weltentrücktem Raum spielt sie sich ab, wo selige Geister hausen, und wie machtvolle Musik rauscht es uns entgegen. Frei von den Schlacken irdischer Leidenschaft vollzieht sich diese majestätische Vereinigung des göttlichen Paares, und das ganze Bild ist auf den Ton einer getragenen Feierlichkeit gestimmt, die

von dem dramatiſch erregten Leben an den Wänden ringsum ſonderbar genug abſticht. Nun gibt ja die frühklaſſiſche Zeit, welche in der Metope des Heratempels zu Selinunt ⟨Fig. 29⟩ denſelben Vorwurf in ähnliche Faſſung kleidet, der Begegnung auch ſchon den Charakter des Grandioſen, und aus der ſtrengen Haltung der Göttin ſoll wohl mehr hoheitsvolle Reſerve und Selbſtbewußtſein als bräutliches Bangen ſprechen. Aber mit einer faſt trockenen Sachlichkeit wird das Ereignis in Szene geſetzt, und nichts erinnert an Pathos und Pomp der großen Welt. Auf einem Felsblock ſitzt der Gott, läſſig zurückgelehnt, und zieht das ſich entſchleiernde Weib zu ſich heran, mit einer ſtarken verlangenden Bewegung. Das Bild iſt ſonſt ganz leer, und um ſo überzeugender gibt ſich der Vorgang zu erkennen als der klare Ausdruck der gewaltigen Naturmacht, welche die Geſchlechter zueinander treibt.

In der ſtraffen Konzentration auf das Weſentliche, zu der dieſe Kunſt bei allem Tun ſich zwingt, iſt das Geheimnis ihrer ſuggeſtiven Kraft beſchloſſen, hier haben wir aber auch die Erklärung dafür, daß unter ihren Händen ſo dürr und beinah dürftig ausfällt, was andernorts in überreicher Verbrämung ſich zeigen darf. Sobald ſie anſetzt, um irgend ein Mirakel zu erzählen, wird ſich der Hörer auf den kargen Bericht eherner Tatſachen gefaßt machen müſſen, gradlinig und wuchtig, aber ohne jedes Verſtändnis für die Reize eines poetiſch verklärenden Beiwerks. Bei der Geburt des Erichthonios aus dem Schoß der Erde ⟨Vaſe in München⟩ geht es zu wie in einer Wochenſtube: Athena, der als Pflegerin der Kleine überreicht wird, hat ſich ihrer ſtolzen Attribute entledigt und die ſchlangenbeſetzte Ägis mit einem Tuch verhängt, wie man eine Schürze ſich vorbindet, und ſo nimmt ſie das zappelnde Weſen in Empfang, ganz mütterliche Sorgfalt, faſt ängſtlich bemüht; der Vater des Kindes iſt auch zugegen, doch nichts verrät ſeinen hohen Rang, er hat ein Mäntelchen übergeworfen, in der Hand einen gewöhnlichen Stock. Nebenan wartet Zeus, auf einem Klappſtuhl ſitzend, der hier den königlichen Thron erſetzen muß: es iſt, als ob der Maler mit Gewalt dem Strahl des Himmliſchen den Eintritt in den banalen Alltag wehre. Und ſo hat am ludoviſiſchen «Thron» das zarte Wunder von Aphroditens Meergeburt eine ſehr ſonderbare Wiedergabe erfahren müſſen, daß es ſich ausnimmt wie eine Errettung aus Waſſersnot ⟨Fig. 30⟩. Das Relief iſt auch ſchon ganz anders ausgelegt worden: und freilich, wer mit der Erinnerung an jene feenhafte Schilderung im homeriſchen Hymnus vor das Bildwerk tritt, iſt zunächſt erſtaunt über dieſe rätſelhafte Einfachheit. Dort der Perlmutterſchimmer der wogenden See, am Ufer der Liebesinſel die Horen mit goldenem Diadem, die Schaumgeborene nach ihrer Landung mit hohen Ehren zu empfangen und reich zu ſchmücken, wie es der Königin geziemt. Hier dagegen ſtehen die beiden Mädchen gleich Wäſcherinnen am kieſigen Strand, und tiefgebückt und unter ſichtlichen Mühen ziehn ſie die Herrin aus der Flut; es iſt ein hartes Stück Arbeit, denn das waſſerſchwere Gewand

will noch besonders gefaßt und gehoben sein. Man mag einer Beschreibung, die dem stillen Zauber dieser Szene mit so derber Prosa zu Leibe geht, nur widerstrebend folgen; und es ist wahr, gerade die phrasenlose Schlichtheit verhilft dem Bild zu seiner starken Wirkung. Allein hier handelt es sich in der Tat um Bedingtheiten der gestaltenden Phantasie, und es ist dieser Kunst auch gar nicht gegeben, anders als auf solch schmucklose Weise sich auszudrücken.

In der Behandlung von Farbe und Form machen die gleichen Tendenzen sich geltend; die neue Zeit duldet nur das Wichtige, Maßgebende, mit den Flittern wird gründlich aufgeräumt. Ein scharfer Protest gegen die übergroße Sorgfalt und peinliche Tiftelei der früheren Kunst verleitet zum geraden Gegenteil. Wie sparsam geht die Zeichnung jetzt mit Falten um; mit wenigen Strichen muß die einzelne Figur sich begnügen. Die zierlichen aber kleinlichen Streumuster werden aus den Gewändern entfernt, und meistens besteht der gesamte Dekor aus einem einzigen breiten Saumstreifen. Man findet Gefallen an der ungeteilten Fläche, an der einheitlichen Färbung. Die archaischen Vasen sind oft scheckig bunt wie Ostereier, noch die älteren rotfigurigen machen von farbigen Einzelheiten gerne Gebrauch; jetzt wird die Polychromie zurückgedrängt, und die Felder werden still und ruhig. Das Bild wirkt durch die klare Bestimmtheit seiner Gliederung und durch den starken Kontrast von dunkel und hell. Die Penthesileaschale in München nimmt unter den rotfigurigen Gefäßen dieser Zeit eine Sonderstellung ein, indem sie es auf farbigen Reichtum abstellt; doch ist es ein gedämpftes, fast «verstaubtes» Kolorit: mattbraun, gelb und hellgrau, einige goldene Lichter funkeln dazwischen, der Gesamteffekt ist von einem vornehmen Ernst. In anderen Fällen freilich sieht man sich der herben Wucht eines monumentalen Freskostils gegenüber, der in Anbetracht des bescheidenen Bildformats fast bedrückend wirkt und kurzerhand von der großen Kunst übertragen worden ist auf die engen Verhältnisse des Kunstgewerbes. Die Skulptur aber hat sich nun bedingungslos dem Programm des Weiten und Großflächigen verschrieben, und wenn ihre Bemalung gern auf jedes Detail verzichtet und mit dem elementarsten Gegensatz blauer und roter Massen kommt, wie es bei den olympischen Bildwerken der Fall ist, so geschieht es in dem unverkennbaren Streben nach Macht, und unter Widerspruch gegen die Art, wie bisher gemalt worden war.

Keine bildliche Darstellung dieser Periode wäre besser geeignet, das beherrschende Kunstwollen symbolisch zu verkörpern, wie jene Metope des olympischen Zeustempels, welche die Säuberung des Augeasstalles durch Herakles zum Vorwurf hat. Ein seltsames Thema, und welche andere Zeit hätte es auf so drastische Formel gebracht: mit einer gewaltigen Kraftanstrengung stößt der hünenhafte Recke die Last des Unrats vor sich hin. Was sind das für Bewegungen! welch ungeheurer Willensdrang strahlt die schwer arbeitende Gestalt! So muß damals die durchgreifende Wandlung empfunden worden sein, die

auf dem Gebiet der bildenden Kunſt vor ſich ging: als ein rückſichtsloſes Reinmachen, als befreiende Tat. Denn durch ihr ſchroffes Vorgehen gegen die archaiſche Umſtändlichkeit, gegen alles Überladene, Zerſtreuende, Vielzuviele hat ſich dieſe Frühklaſſik einen bisher unbekannten Spielraum geſchaffen. Wo früher ein hemmendes Gedränge war, öffnen ſich nun breite Bahnen, und die ſtockenden Maſſen kommen in Fluß. Es hat den Anſchein, als ſeien Menſchen und Dinge gewachſen, auch da, wo die Begrenzung durch einen Rahmen und ſomit der äußere Maßſtab fehlt, und doch liegt es nur an der veränderten Art, die Bilder zur Geltung zu bringen, wenn alles jetzt größer und großzügiger wirkt. Seitdem das Auge nicht mehr gezwungen iſt, dem kurzatmigen Rhythmus und ermüdenden Hin und Her archaiſcher Winkelzüge zu folgen und ſich auf lauter bedeutende Linien und Flächen einſtellen kann, fühlt man ſich in eine Welt von anderem Zuſchnitt verſetzt. Die luſtigen Zickzackſäume und Schwalbenſchwanzzipfel finden keinen Anklang mehr, mit wenigen ſtarken Zügen wird in die Stoffmaſſen Ordnung gebracht, und alle Vertikalen ſtrecken ſich wie die beſchwerten Fäden am Webſtuhl. Bei Frauenſtatuen gleicht die in regelmäßigen Abſtänden gefurchte Gewandhülle dem kannelierten Säulenſchaft, und beim delphiſchen Wagenlenker ſind die lotrechten Parallelfalten des Chitons ſo lang und ſtraff gezogen, daß über ihre harten Rücken das Licht ungehindert und in ruhigem Gleiten wie über die Saiten einer Harfe ſtreicht.

Die allgemeine Steigerung der Dimenſionen muß freilich da, wo das Bild in engem Rahmen ſitzt, zum Konflikt mit der Umgebung führen. Es iſt ſelten, daß ein archaiſcher Künſtler mit dem verfügbaren Raum nicht auszukommen weiß, jetzt aber wachſen die Geſtalten derart, daß ſie das Gefüge zu ſprengen drohen. Hatte es früher dem Vaſenmaler häufig genug Kopfzerbrechen verurſacht, wie das Innenrund einer Schale zu füllen ſei, ſo daß er mit allerlei Flickwerk ſich behelfen mußte, ſo wird jetzt der Kreis vergrößert faſt bis zum Gefäßrand, und doch zwängt man das Ganze nur mühſam hinein. Überall ſtößt die Bewegung an Grenzen, und vollends mit der niedrigen Außenſeite einer Schale iſt nichts Rechtes mehr anzufangen. Aus dieſem Grund wird manches bisher beliebte Format außer Gebrauch geſetzt, und das Verlangen nach dem Geräumigen und Großfigurigen macht ſich in der Keramik ſchon äußerlich bemerkbar, indem jetzt die Vaſen mit hoher Wandung und breiten Flächen bevorzugt werden, dabei nehmen die Szenen gern die ganze Ausdehnung des Bildfeldes ein, während die archaiſche Malerei dieſes in mehrere Zonen übereinander zerlegte. Am bedeutſamſten aber zeigt ſich das Ergebnis der großen Reinigung in der architektoniſchen Plaſtik. Die geſäuberten Felder ermöglichen ein weites Ausgreifen nach allen Richtungen hin und bereiten ſo einem Stil des Monumentalen den Weg, der unter Verzicht auf belangloſes Detail und dank einer etwas robuſten Ausführung mit ganz neuen Wirkungen

in die Ferne rechnet. Der olympische Ostgiebel, die Atlasmetope lassen ihre stattlichen Gestalten, die mit dem Scheitel bis zur Decke reichen, gleich einer Reihe massiger Säulen ruhig und fest nebeneinanderstehn.

Gewiß hat sie etwas Befremdendes, diese starre Großzügigkeit, denn wo immer es angeht, wird der ganze Raum von ungebrochenen Geraden durchschnitten: Szepter, Lanzen, lange Pfeile kreuzen und zerteilen das Bild. Neben dem glatten Geschick, mit dem der jüngere Archaismus zu disponieren pflegt, wird man dies rücksichtslose Drauflosfahren als schwerfällig und ungeschlacht empfinden. Wie feinstes Räderwerk erscheint die subtile Komposition der Äginetengiebel gegen das Ungestüm dieser Kampfszenen mit ihren gewaltsam akzentuierten Richtungskontrasten. Selbst das große eleusinische Weihrelief hat etwas Störrisches im Aufbau, die ungefüge Diagonale von Koras Fackel, die eine ganze Ecke der Bildtafel abspaltet, hätte jede andere Zeit verworfen, oder dem Attribut wäre doch eine nebensächlichere Rolle zugefallen. Nun aber reizt es den Künstler gerade zu diesem machtvollen Ausholen auf weitem Platz, und das Auge freut sich am hemmungslosen Zug der kraftstrotzenden Linien. An Stelle der vielfach verzwickten und komplizierten Bewegungsmotive, zu denen der Manierismus sich verstiegen hatte, stoßen wir hier überall auf eine schlichte und eindeutige Aktion, die aber energisch und mit stärkstem Nachdruck zu restloser Auswirkung kommt. Die muskulösen Körper dehnen und recken sich, und wenn der heftige Fechterausfall, der jetzt als ein neues Glied in die Kette der geläufigen Motive eingesetzt wird, schon bei der Freigruppe der Tyrannenmörder wie die jähe Entladung dynamischer Kräfte wirkt, so bekommt er in der Enge des gerahmten Bildes ⟨Olympia-Westgiebel, Metopen von Selinunt, Vasen⟩ eine verdoppelte Gewalt. Myrons Diskoswerfer und Marsyas aber lassen ihre momentane Bewegung auffflackern wie die lohende Flamme im Wind.

Nun bedeutet der Zug ins Große an sich noch keineswegs eine Bereicherung im kompositionellen Sinn, man kann monumental sein und dennoch primitiv. Hier aber ist der Zwang, klar und auf weite Distanz hin vernehmlich sich ausdrücken zu müssen, von entschiedenem Nutzen gewesen, denn mit dem Anwachsen der Größenverhältnisse stellen wir auch einen beträchtlichen Fortschritt in der Gliederung und Ausnützung des Raumes fest. Es genügt jetzt nicht mehr, daß er in möglichst gleichmäßiger und lückenloser Weise sich belebe, die Anforderungen werden gesteigert, und man verlangt Einheitlichkeit und die Zusammenfassung der Teile zu einem kompakten Ganzen. Der Figurenreichtum eines Giebels wird in ein geschlossenes Gesamtbild eingespannt. Die Ägineten stellen das Letzte und Vollkommenste dar, was die archaische Kunst an Raumfüllung zu bieten vermochte, aber damit war die Entwicklung auch auf einen toten Punkt gelangt: die genaue Entsprechung der beiden Bildhälften hat ihren unbestreitbaren dekorativen Reiz, allein die starre Symmetrie

verſteinert auch die Bewegung, und wir erkennen die kunſtvoll ausgebaute Formel nicht als den Ausdruck lebendigen Geſchehens an. Der olympiſche Weſtgiebel iſt das erſte Beiſpiel einer zuſammenhängenden Kompoſition größten Maßſtabs, wo die Elemente wirklich durcheinandergreifen. Indem die Gruppen und Figuren der beiden Flügel, im allgemeinen aufeinander eingeſtimmt, in ihren Einzelheiten kontraſtieren, läßt ſich der Beſchauer unwillkürlich auf eine vergleichende Analyſe ein, ſpinnt ſelbſt die Fäden von hüben nach drüben, und aus dem kritiſch ſichtenden Betrachten erwächſt ihm das Bild einer groß angelegten und doch bis ins Kleinſte durchgearbeiteten Einheit. Was bei den Äginеten durch ein äußerliches und beinah ängſtliches Angleichen von Teil an Teil angeſtrebt wird, kommt hier dank einer wohlüberlegten Syntheſe zuſtande. Und während in den Äginagiebeln ‹die Richtigkeit der Furtwänglerſchen Ergänzung vorausgeſetzt› die zentrale Figur der Athena, als Keil in das Bild hineingetrieben, dieſes in zwei Hälften ſpaltet, ſteht hier die Koloſſalgeſtalt Apolls im leidenſchaftlichſten Getümmel drin wie der Dirigent inmitten ſeines Orcheſters, ſammelnd und leitend, und durch ſeine Kopfwendung ſowohl wie durch den gebieteriſch ſeitwärts ausgeſtreckten Arm bindet er die Mitte mit dem Flügel. Dieſer vom Zentrum nach außen gerichteten Bewegung antwortet von der entgegengeſetzten Seite her die geſpannte Teilnahme der liegenden Eckfiguren, die angſtvoll in die wechſelnden Kämpfe ſtarren; ſo rollt die Woge der Erregung in einem Zug hin und zurück, und gegenüber dieſem grandioſen Rhythmus nimmt ſich die Zuſammenſtellung der Äginеten abgehackt und kleinlich aus, die Nähte ſind zu deutlich ſichtbar, und die ſterbenden Krieger in den Winkeln geben ſich in ihrer Iſoliertheit als verlegene Füllfiguren zu erkennen. Auch die Metopen des olympiſchen Tempels ſind augenſcheinlich als Gegenſtücke entworfen, nach Stellung und Funktion ihrer Figuren nehmen einzelne Reliefs aufeinander Bezug; Augeas- und Atlasabenteuer bilden ſo Pendants.

Man kann den Schönheiten dieſer Kunſt nicht mehr auf dem Wege formaler Analyſe allein beikommen, ſtets wird vom Beſchauer ein gewiſſes Maß intellektueller Mitarbeit verlangt. Denn die Entſprechungen ſind hier nicht bloß ſinnenfällig, ſondern ſinnvoll und ſinngemäß, die Kontraſte nicht nur äußerlich wirkſam, ſondern ideell bedingt. Als eine Glanzleiſtung durchgeiſtigter Architektonik ragt unter den Meiſterwerken dieſer Zeit der ludoviſiſche «Thron» hervor ‹Fig. 30›, weil da mit ganz ſchlichten Mitteln einer Ideenkonſtruktion von großartiger Klarheit und Folgerichtigkeit ein prächtiger Bildausdruck geſchaffen worden iſt. Bis in den letzten Winkel iſt die Szene erleuchtet, dabei von einer Anſpruchsloſigkeit des Aufbaus, hinter der ſich doch wieder höchſte künſtleriſche Selbſtbeherrſchung verbirgt. Das gilt beſonders für die ſehr beſchränkten Nebenſeiten, in deren unvorteilhaften Rahmen je eine ſitzende Geſtalt einzupaſſen war. Und doch hat gerade der Raumzwang auf dieſe

ſcheinbar ſelbſtverſtändliche Löſung geführt: daß die Figur ſich ganz niedrig ſetzen muß, mit angezogenen Füßen und leiſe geneigtem Haupt, ſo reſtlos vertieft in ihre Beſchäftigung und innerlich wie äußerlich geſammelt. Und auf dem feſten Fundament dieſer Symmetrie erheben nun zwei Welten ihre Stimme gegeneinander. Denn wie immer man die Deutung ſich zurechtlegen mag: die nackte muſizierende Dirne, das keuſch verhüllte Weib, das mit feierlichem Ernſt den Weihrauch in die Glut des Opferſtänders ſtreut, verkörpern gegenſätzliche Begriffe, ſo ſehr ſie im Bildſchema ſich entſprechen, ſo ſehr ſind ſie verſchieden nach Stimmung und Gehalt. Der naheliegende und beliebte Vergleich mit der «himmliſchen und irdiſchen Liebe» löſt freilich Vorſtellungen aus, die der Antike fremd ſind. Wohl aber dürfte die Allmacht Aphrodites zu verſtehen ſein, welche die freie Liebe wie die durch Sitte und Geſetz umhegte zur Hingabe zwingt, und jede dient der großen Göttin auf ihre Art. An dem ganz ähnlich komponierten Paralleldenkmal in Boſton — von deſſen Unechtheit wir uns nicht eher überzeugen werden, als bis wir den Fälſcher haben —, iſt offenbar in verwandter Abſicht dem Bilde blühender Jugendfriſche das welke Alter gegenübergeſtellt, auf der Hauptſeite dem Ausdruck freudiger Erregung die dumpfe Niedergeſchlagenheit. Wo dürften ſonſt Kontraſtmotive in ähnlich prägnanter Faſſung anzutreffen ſein, ſo naiv anſchaulich und doch ſo völlig im Bann genaueſter Reſponſion? Die rätſelhafte «Seelenwägung» ſelbſt, das zentrale Glied der Boſtoner Darſtellung, nimmt ſich aus wie ein Symbol dieſer frei balancierten Geſetzmäßigkeit, welche den ganzen Entwurf beherrſcht. Für eine erſchöpfende Erklärung ſeines Sinnes fehlen dem modernen Beſchauer die notwendigen Grundlagen, die verſchiedenen bisher gemachten Vorſchläge ſind nicht völlig überzeugend. Indeſſen dem Gedankengang des Künſtlers läßt ſich an Hand des klaren Bildgefüges doch wenigſtens nach ſeiner Richtung folgen, und auch das wird man ohne weiteres herausfühlen, daß es «große» Gedanken ſind.

2. Der Wille zur Wahrheit.

Daß die Olympiaſkulpturen nach ihrer Entdeckung in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts beim Publikum erſt eine widerſtrebende Aufnahme fanden, iſt gewiß nicht verwunderlich, es war auf ſolche Dinge in keiner Weiſe vorbereitet, nach all der weichen Süßigkeit, die man vom antiken Bildwerk gewohnt war, mußte dieſe herbe Kraft wirken wie ſaurer Wein. Aber wenn man ſich das Fremdartige der Erſcheinung als den Ausfluß eines «dekorativen» Stils zu erklären ſuchte, ſo hätten die Abſichten und Ziele dieſer Kunſt nicht ſchlimmer mißverſtanden werden können. Der Archaismus hatte ſich immer mehr in eine gefährliche Sicherheit gewiegt, er meiſterte ſein Inſtrument

ſchließlich mit ſpielender Hand, und in allen Fragen des formalen Takts ſtand ihm eine überlegene Gewandtheit zu Gebote. Gegen die oberflächliche Glätte des rein optiſch Anſprechenden macht dieſe Frühklaſſik nun entſchloſſen Front, und es hat überhaupt kaum eine Zeit gegeben, die dem ſinnenfälligen Schein mit größerem Mißtrauen begegnet wäre. Sie ſtrebt entſchieden von den Lockungen ſolcher Reize fort und greift zu neuen Ausdrucksmitteln. Aber es iſt ein hartes Ringen, und alle Schwere des Anfangs haftet ihm an. Sehr vielen Schöpfungen dieſer Zeit ſteht es deutlich im Geſicht geſchrieben, wie ſtark der Widerſtand der Materie geweſen ſein muß, und manche haben etwas Unausgeglichenes behalten. Zunächſt machen ſich häufig Verſtöße gegen die Richtigkeit der Formen bemerkbar, beſonders in der Wiedergabe des menſchlichen Körpers; wer es darauf abſtellen wollte, ſein kritiſches Vermögen an der Entdeckung anatomiſcher Fehler und Verzeichnungen zu ſchärfen, fände hier ein dankbares Feld. Von den Figuren der Olympiagiebel ſind manche ſchlecht proportioniert, die Glieder bald unverhältnismäßig lang, bald viel zu kurz. Wohl fehlt es auch in der vorhergehenden Kunſt nicht an ähnlichen Anomalien und Entgleiſungen, aber ſie fallen jetzt ſchwerer ins Gewicht, weil das Problem der Wirklichkeitsſchilderung doch eben mit ganz anderem Ernſt ins Auge gefaßt wird. Noch auffälliger iſt die Summe der «Schönheitsfehler». Wenn man von den geordneten Verhältniſſen des archaiſchen Stils her mitten unter die Geſtalten der Frühklaſſik tritt, wird man ſich nur mühſam an dieſe oft unwirſche und rauhe Sprache gewöhnen. Schon die Köpfe zeigen vielfach eine plumpe, faſt brutale Bildung, die niedrige Stirn ſitzt über einem wuchtigen Untergeſicht, wulſtige Lippen, allzuſtarke Ohren entſtellen das Gleichmaß der Züge. Die Bewegungen ſind linkiſch und nicht frei von Härte. Figuren wie Gruppenbilder werden von zerklüftetem Umriß eingefaßt, und innerhalb des Rahmens ſtoßen wir neben gedrängter Fülle unverſehens auf gähnende Leere. Die Begriffe des äſthetiſch Wirkſamen haben ſich verſchoben, und die Schönheit iſt nicht mehr das oberſte Geſetz. Nicht die gefällige Schönheit wie bisher.

Mit welchem Nachdruck jetzt das Häßliche auf ſeinem Platz an der Sonne beſteht! Freilich iſt die Darſtellung abſcheuerregender Dinge ſo alt wie das bildneriſche Schaffen ſelbſt, und um eine vollſtändige Überſicht über die Geſchichte ſolcher Motive geben zu können, müßte man bis zu den Quellen ſteigen. Aber wenn der Archaismus ſeine dämoniſchen Mißgeſtalten mit allen erdenklichen Eigenſchaften des Widerlichen ausſtattet, ſo ſind es nicht künſtleriſche Eindrücke, die er damit erreichen will, die fletſchende Gorgonenfratze und andere abſtruſe Geſchöpfe haben rein apotropäiſchen Charakter, Grauen und Ekel ſoll ihr Anblick auslöſen. In anderen Fällen iſt es deutlich auf Karikatur abgeſehen, mit Grimaſſen und abnormen Zerrbildern ſucht man das Publikum zu ergötzen. Daß aber jetzt die Häßlichkeit Aufnahme findet,

einfach weil ſie eben auch da iſt auf der Welt und ihre Rechte fordert, darin haben wir nicht bloß ein neues Moment im Verhalten der Kunſt zu erblicken, ſondern einen richtunggebenden Faktor von enormem Gewicht. Endlich hat man ſich entſchloſſen, die Dinge zu nehmen wie ſie ſind, der Wirklichkeit offen ins Antlitz zu ſchauen. Nur das Echte läßt man gelten, und das geſamte Kunſtſchaffen ſteht im Dienſte unbedingter Ehrlichkeit. Die Haut der Greiſe und alten Weiber ſoll welk und runzlig ſein, ſcharf und kantig der Schnitt ihrer Züge. Unter dem Perſonal der Olympiagiebel finden ſich Geſtalten von einem erbarmungsloſen Realismus: die Frauen, die platt auf dem Boden liegend mit angſtverzerrten Geſichtern den wilden Tumult des Kentaurenkampfs verfolgen, der ſitzende Alte mit kahler, ſorgenvoll gefurchter Stirn, mit gedunſenen, ſchlaffen Körperformen. In der Vaſenmalerei begegnen uns hervorragende Proben dieſer Art, ſo das Bild eines bejahrten Kriegers ‹Lekythos in Newyork›, ungepflegt und verwittert, mit dem müden Blick des vom Leben zermürbten, ſtumpf gewordenen Landsknechts; dieſer Kopf iſt wohl das kraſſeſte Beiſpiel der herrſchenden veriſtiſchen Tendenzen, aber auf Verſuche in der gleichen Richtung ſtößt man nun überall.

Maßgebend für die Wahl ſolcher Motive iſt meiſt eine beſtimmte künſtleriſche Abſicht, die unſchöne Erſcheinung ſteigert und erhöht den Reiz der anderen, mit der man ſie konfrontiert. So wirkt auf einer attiſchen Grabvaſe der Anblick eines aufgebahrten Mädchens dadurch doppelt ergreifend, daß über die ſtill verklärten Züge der Toten das verhärmte Geſicht einer klagenden Greiſin ſich niederbeugt. Im allgemeinen kann man ſagen, die Kunſt hat jede Scheu vor der Berührung mit der ſchwieligen Haut der Wirklichkeit verloren, und mit derben Griffen faßt ſie die Dinge an. Ein ſtarkknochiges, faſt bäuriſch vierſchrötiges Geſchlecht rückt vor unſeren Augen auf, recht vulgär ausſehende Typen ſind darunter, manchem ſteckt etwas Plebejiſches im Blut. Auch in den vornehmſten Kreiſen wird ein rüder Ton geduldet, und im olympiſchen Oſtgiebel benimmt ſich das Gefolge in unmittelbarer Nähe ſeiner fürſtlichen Herren im höchſten Grade ungeniert, die Art, wie der nackte Stallburſche, bequem auf dem Boden hockend, an ſeinen Zehen klaubt, wird mancher als flegelhaft empfinden: allein im Rahmen der ſehr freien Geſittung, die ringsum ſich breitmachen darf, fällt dies Motiv von der Gaſſe gar nicht weiter auf. Selbſt die Roheit findet ihren ungeſchminkten Ausdruck, die Geſichter der Kentauren verzerren ſich in der Erregung zur ſcheußlichen Grimaſſe, und wenn in den beliebten Prügelſzenen der älteren rotfigurigen Vaſen auch noch ſo kräftig getreten, gepufft und gerauft wird, ſo iſt das alles doch gar nichts gegen das viehiſch wüſte Treiben dieſer Kämpfe hier. Es ſieht ſo aus, als würde das Leben, wie es wirklich iſt, erſt jetzt mit wiſſenden Augen betrachtet, auf alle Sinneneindrücke wird mit einer geſteigerten Aufmerkſamkeit und Friſche reagiert. Der Blick hat ſich verſchärft und bleibt an Dingen haften,

die er früher überſah oder nicht ſehen wollte. Wenn dem Betrachter eines Vaſengemäldes eine nackte Fußſohle gezeigt wird, ſo bekommt er jede Hautfalte zu Geſicht, und ſogar den Staub und Schmutz, der daran klebt. Die gleiche Genauigkeit der Beobachtung macht die Plaſtik ſich zur Pflicht: die Füße des delphiſchen Wagenlenkers ſind in einer Weiſe durchmodelliert, daß ſie in der Tat wirken wie ein Abguß nach der Natur.

Dieſer felſenharte Wirklichkeitsſinn legt ſich nun aber auch jedem Verſuch, der Fata morgana einer unirdiſchen Traumwelt nachzujagen, als ſtarres Hemmnis in den Weg. Nur was faßbar und verſtändlich iſt, darf auf eine Stelle im Bilde rechnen, und es iſt ſomit bloß konſequent, wenn auch das Wunderbare eine ganz rationaliſtiſche Auslegung erfährt. Von der Verwandlung des Aktäon in einen Hirſch mag man jetzt nichts wiſſen. In Polygnots Darſtellung der Unterwelt müſſen ein Hirſchkalb in der Hand des Mannes und das Fell, auf dem er ſitzt, als Erkennungszeichen den Hinweis auf den Mythus geben; die ſelinuntiſche Metope hält ſich an die Verſion, nach welcher die Hunde durch eine übergeworfene Tierhaut ſich täuſchen laſſen, und auf einer Vaſe ungefähr gleicher Zeit fehlt es überhaupt an jeder Andeutung: hier erliegt der Jäger den Pfeilen der Göttin und den Biſſen der Meute, über die Metamorphose jedoch, die nach der Sage den Tod zu motivieren hat, wird kein Wort verloren. Der Künſtler gibt die Szene ſo, wie ſie in Wirklichkeit ſich abgeſpielt haben könnte, dafür aber auch mit der packenden Gewalt unmittelbarſter Anſchaulichkeit. Aus dem dreileibigen Höllenwächter wird auf der olympiſchen Metope ein gewöhnlicher Hund. Die monſtröſe Vielgeſtalt des Geryones läßt ſich nicht ganz verleugnen, aber durch eine geſchickte Anordnung des Oberkörpers wird ſie ſo plauſibel wie möglich gemacht. Gewiß hat dieſe Scheu vor dem Unwahrſcheinlichen eine Verarmung des Bildſtoffs zur Folge; ſehr vieles bleibt nun unberührt liegen, wonach vordem begierig gegriffen worden war, und im Grunde ſteht die neue Zeit der ganzen Welt des Sagenhaften ungläubig und verſtändnislos gegenüber. Nichts iſt ſo bezeichnend für dieſe Ernüchterung wie die Tatſache, daß die Freude an den Phantaſien der Odyſſee mit einem Mal erloſchen iſt. Mit welch naivem Behagen hatte die archaiſche Kunſt in dieſem bunten Märchenbuche geblättert, und am liebſten verweilte ſie vor jenen Bildern, wo es geheimnisvoll und magiſch funkelt: Kirkes Zaubergarten, das Geſtade der Sirenen, die Höhle des Polyphem. Jahrhunderte ſpäter findet der Hellenismus den Weg zu dem verſponnenen Dornröschenſchloß zurück, und die blaue Blume der Romantik blüht wieder üppig auf unter der Sonne Homers. Die Frühklaſſik dagegen hat dieſe Seiten der Dichtung achtlos überſchlagen, albern und unwahr kommen ihr die abenteuerlichen Geſchichten vor, und bis auf wenige Ausnahmen bleiben ſie völlig aus. Ganz andere Motive ſind es jetzt, die man den Schätzen des alten Epos entnimmt.

Und doch hat gerade dieses nüchtern forschende Denken, das nun darauf besteht, mit den Realitäten des Diesseits gründlich ins Reine zu kommen, der Kunst neue Quellen erschlossen und ihr damit viel frisch strömendes Leben zugeführt. Und so konnte der kritisch sichtende Verstand auch wieder eine gewaltige stoffliche Bereicherung bringen, soweit es um Dinge der Sichtbarkeit geht. Jetzt, wo der starre Typus seine Macht aus den Händen geben muß, bekommt das Individuelle freie Bahn, und bald bevölkert sich die Bühne mit Gestalten von besonderem und eigenartigem Gepräge. Freilich darf man das, was an originellen Bildungen geschaffen wird, nicht mit dem feindifferenzierten Material der späteren Stilstufen vergleichen. Der Spielraum des Individuums ist nicht unbegrenzt, und wenn Porträtdarstellungen mit einer erschöpfenden Wiedergabe der persönlichen Züge noch fehlen, so ist das bei einer Kunst, die eben erst die Fesseln der Tradition abgestreift hat, nicht anders zu erwarten. Bildnisse, die als getreue Konterfeis gelten könnten, sind uns aus dieser Periode nicht erhalten, und es ist kaum anzunehmen, daß überhaupt Forderungen in diesem Sinne damals bereits laut geworden wären. Die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes entfernen sich nicht bloß in der statuarischen Erscheinung, sondern auch in der Kopfbildung sehr weit von allem archaischen Brauch, trotzdem sind es keine wirklichen Porträts, ebensowenig wie der derbe Bronzekopf eines bärtigen Kriegsmannes von der Akropolis oder jenes behelmte Strategenbildnis, in dem man den Sieger von Marathon vermutet hat. Die wenigen Denkmäler dieser Zeit, welche nicht ohne Grund als Bilder historischer Persönlichkeiten angesprochen werden, zeichnen sich durch dieselben Vorzüge aus, die auch den gleichzeitigen Idealgestalten eignen, es sind Charakterköpfe von einer frischen und lebenswahren Auffassung, doch nichts verrät direkte Abhängigkeit vom Modell. Durchgehends herrscht eine große Mannigfaltigkeit, kein Gesicht gleicht dem andern, und selbst bei einem so homogenen Gesindel wie der Kentaurenhorde des Olympiagiebels fällt die Verschiedenheit des Aussehens auf. Es ist nicht jenes mechanische Alternieren der archaischen Kunst, welche ihre Typen nach rein dekorativen Gesichtspunkten in regelmäßigen Intervallen einander folgen läßt, sondern das Leben in seiner Fülle und Vielgestalt verlangt nach immer neuem Ausdruck. Der Reichtum der Wirklichkeit verträgt sich mit dem Schema nicht.

Der Natur werden ihre Geheimnisse Stück für Stück von einem kühnen Entdeckerwillen entrissen. Freilich darf man nicht mit zu hoch gespannten Erwartungen kommen, quantitativ ist das Ergebnis vielleicht nicht eben bedeutend. Ja bei flüchtigem Hinsehen könnte es scheinen, als seien die überlebten Formeln des Archaismus einfach durch eine Anzahl neuer Typen ersetzt. Das steife Standmotiv der vorklassischen Kunst, bei dem die Beine wohl getrennt, jedoch gleichmäßig belastet sind, hat auf der ganzen Linie einer Lockerung der starren Härte weichen müssen, die aber überall nur einen bestimmten

Grad erreicht ⟨Fig. 32⟩: immer iſt es der Wechſel von Standbein und Spielbein, wobei das letztere, etwas vorgeſetzt und im Knie gebogen, noch mit voller Sohle auf dem Boden ruht, während das Gewicht des Körpers ſich auf das geſtraffte Standbein legt. Die ſo verurſachte leichte Verſchiebung der geſamten Rumpfmuskulatur, das Ausbiegen der einen Hüfte, die Krümmung der Körperachſe, gewöhnlich verbunden mit einem Wenden und Neigen des Kopfes und einer Seitwärtsrichtung des Blicks, ſie bedeuten den entſchiedenen Bruch mit der Frontalität: allein bei dieſer einen Löſung des ſtatiſchen Problems hat es auch ſein Bewenden, und ihre beſtändige Wiederkehr, nicht bloß in der Rundplaſtik, gibt ihr beinah das Ausſehen einer kanoniſchen Regel. Dasſelbe ließe ſich vom Bild eines weitausladenden Fechterausfalls ſagen, das uns in Kampfſzenen faſt überall begegnet. Und das charakteriſtiſche Sitzmotiv der «trauernden Penelope» wiederholt ſich ſo oft und in den verſchiedenartigſten Situationen, daß man auch hier von einem feſtkriſtalliſierten Typus reden möchte. Sieht man aber näher zu, ſo iſt in jedem einzelnen Fall dem Körperbau und dem Zuſammenſpiel ſeiner Bewegungen mit einem ganz neuen Ernſt und einem faſt wiſſenſchaftlichen Erkenntnisdrang nachgeſpürt, wo ſich die archaiſche Kunſt mit ungefähren Andeutungen begnügte, geſtaltet ſich jetzt die Aktzeichnung zum zähen Kampf mit der anatomiſchen Struktur. Und der weſentliche Unterſchied zwiſchen archaiſcher und frühklaſſiſcher Menſchendarſtellung dürfte wohl darin zu erkennen ſein, daß dort jede Muskellinie eine ornamentale Funktion auszuüben hat, während hier das Intereſſe ſich konzentriert auf die Stellen, wo der Mechanismus des Leibes in den Angeln geht. Das Haar erfährt häufig eine ganz ſummariſche Behandlung, bleibt in der Malerei eine gleichmäßig dunkle Maſſe, in der Skulptur, als Unterlage für die deckende Farbe eine körnig gerauhte oder auch glatte Fläche, und preßt ſich einer dicken Lederkappe gleich feſt und eng an den Kopf. Entſchließt ſich aber der Künſtler zur zeichneriſchen oder plaſtiſchen Gliederung, ſo mag ſie dem modernen Auge immer noch reichlich ſchematiſch erſcheinen — beim Harmodios ſind die ſchneckenartigen Buckellocken in regelmäßiger Wiederholung angeordnet, oft ſieht man ſichelförmige Schuppen wie Dachziegel übereinander gereiht —, und doch ſtellt ſie einen großen Fortſchritt dar gegenüber der ſpieleriſchen Künſtelei archaiſcher Bildungen. Zu krauſen Büſcheln ringeln und runden ſich die Strähnen, und die Bewegung freifallender Locken folgt dem natürlichen Geſetz der Schwere. Dem Wachstum des Haars wird ein reges Verſtändnis entgegengebracht, erſt jetzt kann man verfolgen, wie es vom Wirbel aufſteigt und über die Wölbung des Schädels fällt.

Ein beſonderes Wort verdient das Gewand. Dem Feingefühl des jüngerarchaiſchen Stils iſt es das erwünſchte Mittel zum Ausbau einer möglichſt vielſeitigen dekorativen Geſamtwirkung. Seine Flächen bilden den Schauplatz reizvoller Farben- und Linienſpiele, denn der Faltenwurf, auch da, wo er ver-

schiedene Stoffarten verdeutlichen soll, hat doch stets einen ausgesprochen ornamentalen Charakter, und man liebt die zarten Gewebe so sehr, weil der verschwenderische Reichtum ihrer Strichelung sich zu graziösen Mustern gruppieren läßt. Die neue Zeit denkt über die Rolle, welche dem Gewand im Bilde zukommt, grundsätzlich anders; die Freude am zierlichen Faltengerinnsel verliert sich im selben Maße, in dem das Materialempfinden erstarkt, und die Beschränkung auf wenige aber markante Züge ist nicht nur dem allgemeinen Streben nach Einfachheit und Klarheit zuzuschreiben, sondern der intensiveren Schulung des Auges an den Gegenständen der Wirklichkeit. Die Natur kommt mit geringerem Aufwand an Gliederung aus, als die Phantasie des Manierismus wahr haben will. Beim durchsichtigen Kostüm ‹für Polygnot bezeugt es die Überlieferung, und manche Vasenbilder liefern uns Belege› ist, im Gegensatz zur früheren Zeichenweise, jede Linie unterdrückt, die nicht zur Versinnlichung des Kleides dienen könnte. Setzt sich aber der Körper in Aktion, so folgt ihr das Gewand mit einer Willfährigkeit, welche die ältere Kunst nicht kannte, und in diesem ersten Versuch zu wirklicher Belebung der Stoffmassen ist ein wesentliches Moment des Fortschritts zu erblicken. Noch kommt es nicht zu den freien Eigenbewegungen, zum Wehen der Schleier und zum Flattern loser Mantelenden, die wenig später die Bilder mit wogendem Reichtum füllen; aber das Interesse am Ziehen und Wandern der Falten verrät sich im häufigen Anfassen und Heben von Gewandteilen; die Finger müssen mit Saum oder Zipfel spielen, und die genremäßigen Motive des Ankleidens, das Knöpfen des Peplos und Feststecken der Fibeln, finden Aufnahme selbst in der statuarischen Kunst.

Man darf behaupten, daß erst dieser Periode der Frühklassik der Sinn für die Bewegung aufgegangen sei, vorausgesetzt, daß darunter nicht eine Zunahme oder gar Steigerung der körperlichen Funktionen im allgemeinen verstanden werde. Es gab früher mehr Bewegungen zu sehen, und weit lebhaftere; Figuren in eiligem Laufschritt, in stürmischem Flug. Die ältere rotfigurige Malerei liebt es, ihre Szenen zu wirbelnder Unruhe aufzuwühlen. Die neue Kunst erscheint diesem erregten Treiben gegenüber fast apathisch und träge, sie geht mit der heftigen Geste sehr viel sparsamer um. Das Verhalten der Menschen ist gesetzt, gemessen, sie renommieren mit ihren Muskeln nicht. Auf die bisher so beliebten Akrobatenkünste wird ganz verzichtet, und nicht der hitzige Ringkampf des Herakles mit dem Löwen wird jetzt zur Darstellung gebracht, sondern das müde Ausruhen nach erstrittenem Sieg. Merkwürdig, wie oft an die Stelle schwungvoller Heldentaten das ruhige Situationsbild tritt. Auf dem eleusinischem Relief vollzieht sich der Vorgang stockend und schwerflüssig, in einem getragenen Tempo. Dann aber, wenn der Mechanismus einmal in volle Bewegung gerät, werden auch ungeahnte Kräfte wach. Wie aufgezogene Automaten wirken die Augenblicksbilder der archaischen

Kunſt an der drängenden motoriſchen Tätigkeit gemeſſen, die jetzt bei allem momentanen Geſchehen entwickelt wird. Der Bruch mit dem Schema, die Aufhebung der Frontalität ſchenken der Figur die volle Bewegungsfreiheit, die überzeugende Unmittelbarkeit des Handelns. Die Statuen der Tyrannenmörder ſtellen mit ihrer entſchiedenen Rumpfdrehung und der dynamiſchen Wucht ihres Ausfalls ein erſtes offenes Bekenntnis zum neuen Sehen dar, denn bis dahin gehörte ein ſolches Bild ungehemmter Kraftentfaltung in der Rundplaſtik zu den Unmöglichkeiten. Harmodios und Ariſtogeiton haben das Land vom Tyrannen befreit, allein durch ſie iſt auch, um mit Julius Lange zu reden, die Kunſt des Griechentums befreit worden von Zwang und Feſſeln einer ſtarren Konvention. Nichts ſpricht dafür, daß bereits die ältere Faſſung des Ehrendenkmals die beiden Figuren in dieſer Haltung plötzlicher Tat gegeben hätte, vielmehr ſcheint erſt das Zeitalter der Perſerkriege das erlöſende Wort geſprochen zu haben.

Jetzt aber melden ſich die verwegenſten Neubildungen. Die Bronzeſtatuette eines Waffenläufers zeigt uns den Mann im Augenblick des Abſprungs: auf federnden Gelenken, mit geſchloſſenen Füßen und eingeknickten Knien, den einen Arm weit ausgeſtreckt, ſorgſam Balance haltend, alles Anſpannung und Energie. Für die vatikaniſche Wettläuferin iſt der Moment des Startens gewählt, und im leiſen Vorneigen von Körper und Kopf wie in der taſtenden Unruhe der Arme gibt die Bereitſchaft zum Vorwärtsſtreben ſich deutlich kund. Vor allem iſt es dann Myron, der in ſeinen Athletenſtatuen dem Problem der jähen Bewegung einen ſprechenden Ausdruck ſucht, die antike Kunſtliteratur preiſt an den Werken dieſes Meiſters, den man vielleicht nicht mit Unrecht als das größte plaſtiſche Genie ſeines Jahrhunderts bezeichnet hat, die packende Lebendigkeit und große Naturtreue. Sein Standbild des Läufers Ladas wird man ſich dem Epigramm der Anthologie zufolge in einer äußerſt gewagten Poſe zu denken haben. Und ſo konzentriert ſich auch beim Diskoswerfer eine gewaltige Summe phyſiſcher und Willenskraft in das Bild einer flüchtigen Sekunde, wie hier das Motiv des weiten Ausholens zum Wurf die ganze Geſtalt bis in die Spitzen der gekrampften Zehen mit zukkendem Leben durchſtrömen läßt, hat zu allen Zeiten höchſte Bewunderung erregt, und der künſtleriſche Wert dieſer Statue läßt ſich auch kaum überſchätzen. Wohl aber ihre kunſtgeſchichtliche Bedeutung: wenn man ſie nämlich als einzigartige und alleinſtehende Leiſtung auffaſſen wollte, was ſie nicht iſt. Vielmehr weiß der literariſche Nachlaß der Antike von einer Fülle ähnlich origineller Momentdarſtellungen gerade aus dieſen Tagen des erwachenden bildneriſchen Tatendrangs zu berichten, und neben Myron ſtellt ſich Pythagoras mit ſeinen ganz entſprechenden Tendenzen. Einen ſchwachen Abglanz des Verlorenen bieten uns zahlreiche Denkmäler der Kleinplaſtik, welche das Vorwärtsdrängen oder Zurücktaumeln lebhaft bewegter Geſtalten zur Anſchauung bringen.

Dem zeitgenössischen Publikum müssen diese Werke alle wie eine Offenbarung des Lebens und als der Inbegriff unmittelbarster Natürlichkeit erschienen sein, das moderne Auge empfindet sie als gezwungen und unfrei. Auch den in kühner Bewegung begriffenen Figuren steckt noch ein starker Rest archaischer Befangenheit im Blut, und es läßt sich nicht übersehen, daß sogar die reifsten Schöpfungen dieser Zeit in ihrer Gesamterscheinung einen ausgesprochenen Reliefcharakter haben, sie sind immer noch in die Fläche gebunden und durchweg berechnet für den Anblick von einer einzigen Seite her. Die Bewegung des Diskoswerfers entwickelt sich ausschließlich in einer Richtung, die der Bildebene parallel läuft, Arme, Beine und der gewaltsam nach vorn gedrehte Oberkörper sind in derselben Raumschicht ausgebreitet, die Figur ist gleichsam von zwei Seiten her in diese flache Form hineingepreßt und nimmt ein sehr geringes Volumen ein, von einem seitlichen Standpunkt aus betrachtet wirkt sie unkörperlich, ihre Aktion unglaubhaft. Die spätere Kunst würde aus demselben Vorwurf mit einigen Änderungen und Verschiebungen ein Bild von ganz anderem plastischen Gehalt geschaffen haben, allein für einen Myron steht es fest, daß alles, was es zu sagen gibt, schon im Umriß präzis und unmißverständlich klar sich auszusprechen habe. Daher die noch vorwiegend zeichnerische Gliederung des Rumpfes und seiner Muskeln, die harte Führung der Konturen. Auch der myronische Marsyas ⟨Fig. 33⟩ ist demselben Prinzip unterworfen, und seine gespreizten Gliedmaßen schwingen alle in derselben Flucht, wie die Speichen des Rades. Ja die Gruppe als Ganzes ist unter fast völligem Verzicht auf Tiefenstaffelung rein frontal gebaut, und wenn sie sich, ohne wesentliche Korrektur im einzelnen, mühelos im Flachbild reproduzieren ließ ⟨Marmorrelief, Vasengemälde, Münzen⟩, so kam hier eben das Reliefmäßige der Originalkomposition zustatten, denn die beiden Figuren sind nicht bloß auf gemeinsamer Grundlinie postiert: man könnte eine Wand bis dicht an ihren Rücken heranschieben, ohne daß Haltung und Bewegung dadurch im geringsten beeinträchtigt würden.

Angesichts einer so augenfälligen Bedingtheit der körperlichen Erscheinung sollte über den kunstgeschichtlichen Platz des kapitolinischen Dornausziehers heute nicht mehr debattiert werden müssen. Ganz abgesehen von der glatten und zierlich geschmeidigen Eleganz, besonders in der Bildung von Haar und Gesicht, welche zur naiven, derben Einfachheit des frühklassischen Stils in schärfstem Gegensatze steht, verrät sich die Bronzestatue ohne weiteres als das Kind einer Zeit mit sehr viel raffinierteren optischen Ansprüchen. Mitten unter Bildwerken, die noch so sehr flächig veranlagt sind, würde sich ihr kompliziertes Bewegungsmotiv nur als ein ungeheurer Anachronismus verstehen lassen. In der vorhelleniſtischen Plastik ist schlechterdings kein Beispiel zu finden für die unbegrenzte Freiheit, mit der dieser Körper nach allen Richtungen sich entfaltet und Arme und Beine in den Raum hinausschiebt. Einem Reichtum solcher

Art iſt das beſchränkte Sehvermögen zur Zeit der Olympiaſkulpturen, welchen man den Dornauszieher anzugliedern liebt, einfach nicht gewachſen. Und es gibt keine Wunder, auch in der Kunſtgeſchichte nicht.

Allein es ſind nun doch in dieſer Periode Anſätze da zu einer Entwicklung nach der Tiefe, und, wenn man die ſtarre Härte der bisher unbedingt geltenden Geſetze bedenkt, ſogar äußerſt gewichtige und vielverſprechende. Auf dieſe Anzeichen des Neuen hätte man zu achten: beim Diskobol iſt die linke Hand ſo geſenkt, daß ſie das Knie teilweiſe verdeckt, der niedergebeugte Kopf ragt aus der ideellen Ebene heraus. Auch der Marſyasgruppe fehlt es nicht ganz an Partien, wo das räumliche Beſtreben zum Ausdruck kommt, die leicht vorgeneigten Köpfe, der rückwärts flatternde Pferdeſchweif der Silens. Dadurch daß einzelne Teile der Statuen, ein gehobenes Bein ⟨Wettläuferin⟩, ein ausgeſtreckter Arm nach hinten oder vorn ſich richten, wird das Auge in die Tiefe geführt und ein räumlicher Eindruck, die Vorſtellung des Körperhaften bricht ſich Bahn. Bei ſitzenden Geſtalten wird durch wiederholte Drehung und Wendung verſucht, der Figur aus ihrer Flächenhaftigkeit herauszuhelfen, und die auf dem Felſen hockende Athena der olympiſchen Metope ſtellt bereits eine ſehr reſpektable Probe dreidimenſionaler Bildung dar. Das oft noch ſehr beſcheidene Flachrelief iſt zurückhaltender, aber auch hier wird mit dem bisher ſtreng durchgeführten Kompoſitionsprinzip gebrochen. Vom Standpunkt der archaiſchen Reliefbildnerei wäre es unerhört, wie jetzt eine Bruſt in Schräganſicht gegeben wird. Auf der Stele aus Niſyros iſt der ganze Oberkörper der Figur ins Dreiviertel gedreht, und der geſenkte Kopf deckt einen Teil der Schulter zu. Und wenn das Neapler Grabmal eines Mannes mit dem Hund ⟨Fig. 31⟩ plaſtiſch ſchon ſo außerordentlich reich erſcheint, ſo liegt dies einmal an der verſchränkten Anordnung der Bildelemente: ein mehrfaches Überſchneiden im unteren Teil der Stele, der Stab, davor der Hund, und vor ihm wieder die gekreuzten Füße des Mannes. Und dann iſt es erſtaunlich, wie ſehr hier, mit älteren Skulpturen verglichen, der Kopf bereits als Rundung wirkt, wie Arme und Beine ſich wölben. Alle jene ſcharfen Kanten und Ecken, welche das archaiſche Relief abſichtlich ſtehen ließ, werden nun abgeſchliffen, die Körperwirkung wird nicht nur durch zeichneriſche Mittel, durch Linearperſpektive und Staffelung erzielt, ſondern in gewiſſem Sinn auch durch maleriſche. Auf den Vaſen aber verblüffen uns fundamentale Neuerungen der Zeichenmanier, die Darſtellung iſt immer ein Stück weit in die Tiefe hineingebaut ⟨Fig. 34⟩. Das reine Profilbild begegnet äußerſt ſelten, um ſo häufiger die Dreiviertelanſicht, und auch das verlorene Profil kommt vor. Die Bilder ſtecken voll von Verkürzungen und Überſchneidungen oft ſehr gewagter Art. Da ſprengt ein Reiter dem Beſchauer direkt entgegen, dort dreht ihm ein Gefallener den Rücken zu, verdeckt ein gehobener Arm das halbe Geſicht. Auch mit Schattierung wird ein Anfang gemacht, bisweilen finden wir eine Stelle, die

weiter zurückliegen soll, etwa das Schildinnere oder die Faltenhöhle eines Mantels, mit einer dünnen Firnislage abgedeckt, und leichte Körperschatten, welche dem Umriß folgen, geben den Gegenständen den Anschein der Rundung.

Wir wissen, es ist die große Malerei des Polygnot und seiner Genossen gewesen, welche die entscheidenden Dinge in die Diskussion geworfen hat. Einige Vasenbilder sind in engem Anschluß an monumentale Vorlagen entstanden, und selbst für die Kentaurenszene des olympischen Westgiebels, die sich durch ihren Reichtum an «malerischen» Motiven hervortut, hat die Abhängigkeit von einem Gemälde sich beweisen lassen. Die Malerei hat hier ihren Stil auf ein anderes Gebiet übertragen, sie ist nun das eigentlich führende Element. Und nicht etwa deshalb nur, weil gerade ein Maler die stärkste schöpferische Kraft seiner Zeit darstellt, gerät jetzt alle Bildnerei in den Bann seiner Kunst. Sondern die wachsende Befähigung des räumlichen Sehens und das gesteigerte Selbstbedürfnis heischen gebieterisch neue Ausdrucksmittel, wie sie die Malerei als erste zu zeitigen vermochte. Die vielfach sklavische Gefolgschaft ist freilich den anderen Künsten nichts weniger als vorteilhaft gewesen, sie wagen nun Dinge, die wider ihre Natur sind. Es ist ein künstlerischer Mißgriff und erinnert an die zweifelhafte Virtuosität der Panoramatechnik, wenn die schräggestellten Kentauren der Giebelgruppen nur zum Teil plastisch ausgeführt sind und halbleibs in der Wand verschwinden. Und es hat der Vasenmalerei geschadet, daß sie sich der Macht ihrer größeren Schwester so völlig unterworfen hat, sie verlor dadurch den Maßstab für das, was mit ihren eigenen Mitteln zu erreichen war. Schon der gleichmäßig dunkle Firnisgrund der Gefäße ist ein denkbar ungünstiges Feld für starke räumliche Bewegung, und gerade die am kräftigsten durchgebildeten Gestalten kämpfen besonders mühsam an gegen die schwarze Flut, die sie umgibt. Vor allem aber verträgt es sich nicht mit dem dekorativen Zweck, wenn der Geschirrmaler auf eine Konkurrenz mit der Monumentalkunst sich einläßt. Und hier kommt nun eine Gefäßverzierung auf, welche die Vasen mit großen Figuren und ausgedehnten Kompositionen bedeckt und an die Gesetze ruhiger Flächendekoration in keiner Weise sich kehrt: die massigen Szenen zersprengen den Rahmen, die starken Verkürzungen, die vielen Schräg- und Vorderansichten leiten aus dem Bild heraus, und die Gefäßwand wird so gleichsam negiert. Das Dekorative löst hier auf, es bindet nicht. Und die großfigurigen Bilder müssen sich häufig über so beträchtliche Wölbungen spannen lassen, daß ihre Teile sich dem Auge in unnatürlichen Proportionen zeigen, überall verzerrte Gestalten, zerbogene Linien, und hier ist es handgreiflich, wie dieses hartnäckige Ringen um Lebendigkeit und Naturwahrheit der griechischen Kunst auch zum Verhängnis werden konnte.

Das Zeugnis dieser «polygnotischen» Vasen bestätigt, was schon aus den Schriftquellen herauszulesen war: die starre Gliederung des archaischen Stils, das friesartige Nebeneinander ist bei ausgedehnten Kompositionen auf-

gegeben. Figuren und Gruppen werden nicht mehr auf einer durchgehenden Horizontale aufgereiht, ſondern ſtaffelförmig im Bild verteilt, auf bewegten Terrainlinien, die in verſchiedener Höhe das Feld durchziehend ein abgetrepptes hügeliges Gelände darſtellen ⟨Fig. 34⟩. Nicht ſelten aber verſchwinden auch die Figuren hinter den Bodenwellen, die «wie Kuliſſen und Verſatzſtücke aus Leinewand und Pappdeckel» ſchuppenartig hintereinandergeſchoben ſind. Von einer körperlich wirkenden Übertragung der Bodenreliefs auf die Fläche läßt ſich bei dieſer Art von Landſchaftszeichnung nicht reden, kann es doch geſchehen, daß ein Krieger mit dem einen Fuß vor, mit dem anderen hinter einer ſolchen Erhebung ſteht, trotzdem ihm dieſe bis an den Leib hinanreicht. Es ſoll alſo wohl eine gewiſſe Räumlichkeit angedeutet werden, aber die Mittel genügen noch nicht, um optiſch zu überzeugen, und es kommt nicht annähernd zur Illuſion. Die Bilder ſind auch gar nicht perſpektiviſch angelegt, wir vermiſſen noch durchaus das Abnehmen der Figurengröße mit der wachſenden Entfernung. Auch das liegt keineswegs am Nichtkönnen, ſondern an einer unvollkommenen Ausbildung des Auges: unſicher erſt taſtet es der Tiefe zu und hat noch nicht gelernt, frei über Täler und Hügel hinweg in die hinteren Gründe zu ſchweifen. Das Harte, Eckige, Unausgeglichene, was dem Bewegungsapparat dieſer Stilſtufe eigen iſt, kennzeichnet auch ihr räumliches Sehen, denn ruckweiſe arbeitet es ſich vorwärts und auf holperigem Pfad, um die Welt des Sichtbaren der Kunſt zu erobern.

3. Geiſtige Werte.

Von der großen Malerei der polygnotiſchen Richtung iſt uns gar nichts erhalten. Aber ſo viel iſt gewiß, daß man ſich den Reichtum an ſzeniſchen Angaben auch bei den monumentalſten Wandgemälden nicht ſehr beträchtlich vorſtellen darf. Dieſelben Elemente, mit welchen auf den Vaſen Gelände und Gewächs beſtritten werden, dienen zur Bezeichnung des Lokals: einzelne Felſen und Steine, Bäume und Stauden, am Waſſer Röhricht und Schilf. Auch dieſen unſcheinbaren Dingen allen hat der Realismus der neuen Zeit die Beachtung nicht verſagt, nicht mehr ornamental ſtiliſiert iſt das landſchaftliche Beiwerk, ſondern es ſind Wirklichkeitsformen. Immer aber werden ſie bloß im Vorbeigehen betrachtet, und es iſt keine Frage, daß die archaiſche Malerei von den Schätzen der Vegetation weit mehr Aufhebens gemacht hat, die Vaſenbilder des entwickelten ſchwarzfigurigen Stils ſind geradezu phantaſtiſch und üppig ausgeſtattet mit verſchiedenartigſtem Pflanzenflor gegenüber dieſer kahlen Dürftigkeit. Ebenſo hält ſich das Tierbild beſcheiden zurück, was wiederum nicht aus mangelnder Begabung erklärt werden darf, weiß doch der verwöhnte Geſchmack der jüngeren Antike gerade an Denkmälern dieſer Periode die lebenswahre Charakteriſtik der animaliſchen Natur nicht

genug zu preisen. Mit einem überschwenglichen Enthusiasmus wird in zahlreichen Gedichten Myrons bronzener Kuh gedacht, auch Kalamis erfreute sich als Pferdebildner hohen Ruhms. Was in Skulptur und Vasenmalerei an Tierfiguren erhalten ist, lehrt in der Tat, daß die scharfe Beobachtung dieser aufgeklärten Zeit auch der tierischen Gestaltenwelt in reichem Maße zugute kam. Und doch verblaßt das alles vor der Bedeutung des Menschen, der in ganz anderem Sinn als jemals bisher zum vornehmsten Inhalt der Kunst werden sollte. Das Leben und Sein ringsum verliert an Interesse und Gewicht neben ihm und muß sich mit untergeordneten Rollen begnügen. Mit einer Ausschließlichkeit, wie sie in der Geschichte der neueren Kunst vielleicht einzig bei Michelangelo zu finden ist, wird die gesamte schöpferische Kraft in den Dienst des Menschenbildes gestellt.

Der fast eigensinnige Verzicht auf die zerstreuenden Augenreize der Umgebung, die betonte Gleichgültigkeit gegen alles, was nicht Mensch heißt, diese denkbar einseitige stoffliche Beschränkung hätte einem Geschlecht mit geringerem Einbildungsvermögen leicht verderblich werden können, denn noch ist die menschliche Gestalt weit entfernt davon, ein Instrument von so feinstem Schliff für stilistische Prozeduren zu werden, wie in der Kunst der hohen Klassik oder gar des reifenden Barock, und die neuen formalen Errungenschaften wiegen den Verlust an gegenständlicher Fülle bei weitem nicht auf. Allein das Augenmerk des Künstlers gilt nun nicht mehr bloß der körperlichen Erscheinung des Menschen und ihren Bewegungsvorgängen, sondern in ganz besonderem Grad den Äußerungen seines Innenlebens, ja man kann sagen, erst jetzt wird die Existenz der Seele entdeckt. Von jenem gezwungenen Lächeln abgesehen, wo wäre uns im bisherigen Verlauf der Entwicklung ein Verlangen nach psychischem Ausdruck begegnet? Nun aber schafft es sich überall Geltung, und von Polygnot weiß Plinius zu berichten: «Er zuerst führte in der Malerei einen großen Fortschritt durch, indem er den Mund öffnen, die Zähne zeigen ließ, das Antlitz von seiner alten Starrheit befreite.» Es sind dieselben Mittel belebender Mimik, die jetzt auch die Vasenmalerei sich anzueignen sucht, denn gerunzelte Stirnen, geöffnete Lippen begegnen da nicht selten, und der Schein innerer Erregung breitet sich über die Gesichter aus. Man hat auch zutreffend auf den seltsamen Kontrast hingewiesen, in dem der leidenschaftliche Ausdruck der Züge bisweilen zur ruhigen Körperhaltung steht, während in der älteren Kunst selbst der wildeste Aufruhr leiblicher Bewegung die Ruhe des Antlitzes nicht zu beeinflussen vermag.

In erster Linie ist es das Auge, das zum physiognomischen Ausdrucksmittel werden muß, zum Dolmetsch von Gefühlsregungen, für die es im Rahmen des Archaismus überhaupt keine Möglichkeit der Außenwirkung gab. Wir sehen nun die Kunst geradezu auf die Suche gehn nach Situationen, welche die innere Bewegung im Antlitz spiegeln lassen, und bei Begegnungs-

szenen hat man achtzugeben auf allerfeinste Mienenspiele, wo die Blicke mit der Schärfe stählerner Klingen sich kreuzen. Freilich sind es nicht mehr die belanglosen Konversationsgruppen des manierierten Stils, welche die Personen in oberflächlicher Unterhaltung einander gegenüberstellen, sondern verlangt wird jene wechselseitige Anteilnahme, bei der Auge sich in Auge senkt, es sei nur an das erotische Motiv der selinuntischen Herametope ⟨Fig. 29⟩ erinnert. In ihren Schilderungen von Achills Sieg über die Amazonenkönigin vermochte die ältere Malerei nicht mehr zu geben als das übliche Kampfschema, der Meister der herrlichen Penthesileaschale dagegen wagt sich an einen seelischen Konflikt heikelster Natur, und der durchdringende Blick des verblutenden Opfers zaubert aus des Helden starr offenem Auge mit magnetischer Gewalt die Liebe hervor. Mit einer ganzen Skala tiefer Gefühlstöne sucht diese Kunst auf den Beschauer einzuwirken. Ob es nun, in der Fußwaschungsszene der Odyssee, die jähe Freude des Erkennens ist, die aus dem überraschten Aufblicken der alten Amme dem Herrn entgegenschlägt, in Polygnots Nausikaabild das prüfende Staunen, mit welchem das Königskind, inmitten der erschreckenden Mägde in ruhiger Hoheit stehend, den verlegen heranschleichenden Fremdling mißt, oder die zaudernde Unsicherheit der Eriphyle, die in den Anblick des blitzenden Geschmeides versunken dem Verführer erliegt, in jedem einzelnen Fall handelt es sich um ein eigenartiges psychologisches Problem, und so einfach uns auch Aufgabe wie Lösung erscheinen mögen — es ist hier alles Neuland! Mit einer erstaunlichen Kühnheit tritt gleich zu Beginn dieser Periode der Künstler an ein so delikates Thema heran, wie es die Auseinandersetzung zwischen Sappho und Alkaios ⟨Vase in München⟩ bietet, wir sehen den Sänger beklommen und mit niedergeschlagenem Blick die kühle Abfertigung der Frau entgegen nehmen, die stolz und verächtlich sich langsam zum Weggehen wendet. Immer wieder greift diese Frühklassik nach Stoffen solcher Art, und noch die myronische Marsyasgruppe erinnert an das Sapphobild, schon äußerlich in der ähnlichen Konfrontierung der Figuren, und dann aber in ihrem dramatischen Kern: der kalte Bannstrahl von Athenas Auge scheucht den zudringlichen Gesellen zurück, und der komplizierte Widerstreit von Furcht und Begehren in der zuckenden Bewegung des Silens hat seinen wirkungsvollen Kontrast in der überlegenen Ruhe der Göttin.

Allein auch das gänzlich affektfreie Beisammensein von Figuren in der Art des eleusinischen Reliefs läßt den Beschauer den seelischen Kontakt zwischen den dargestellten Personen instinktiv herausfühlen, indem die innere Spannkraft schon in Richtung und Intensität des Blicks sich verrät, denn erst jetzt hat man die Gewißheit, daß das Auge auch wirklich fixiert. Das mag zum guten Teil an der verbesserten Zeichenweise liegen, die mit der schematischen naturwidrigen Regel endgültig bricht und bei Profilköpfen das Auge auch in richtiger Seitenansicht und perspektivischer Verkürzung widergibt. Allein es ist

nicht bloß dieses, daß der Sehstern nun in der Tat auf den Gegenstand des Interesses sich einstellen kann, sondern die gesamte Haltung der Figur hat dem geistigen Leitmotiv sich anzupassen. Die «trauernde Athena» des Weihreliefs von der Akropolis ist nur deshalb zunächst mißverstanden worden, weil dieser Ausdruck stiller Anteilnahme in der gelösten Pose so gänzlich aus dem Rahmen der gewohnten starren Typik fiel, allein seitdem die Figur ähnlich in ganz verschiedenartigen Zusammenhängen sich wiedergefunden hat, ist der Beweis erbracht, daß ihr Motiv nicht anders gedeutet werden darf als das aufmerksame Betrachten eines bestimmten Objekts. Und nun klingt es beinah wie ein Gesetz: das Auge hat entweder an einem festen Ziel zu haften — so stoßen wir in der Grabmal- und Sakralkunst überall auf diese Bilder der Verstorbenen und Stifter, die mit dem Betrachten ihrer Habe, ihres Spielzeugs, ihres tierischen Spielgefährten, mit der Darbietung eines Opfers beschäftigt sind —, oder es gleitet über die Dinge der Nähe hinweg, geht suchend ins Weite, in diesem Sinne sind Götterbilder wie die Hestia Giustiniani oder die zahlreichen Apollostatuen zu interpretieren, wo das stumpfe Glotzen des archaischen Standbilds einem lebendig interessierten Ausdruck weichen mußte. Eine weitere Möglichkeit, die wichtigste vielleicht: der Blick gilt dem Beschauer, es spinnen sich unmittelbare Beziehungen zwischen diesem und der Psyche des Kunstwerks an. Und wenn schon bei den dämonischen Gestalten der archaischen Periode, denen eine apotropäische oder symbolische Bedeutung eignet, wie Gorgonen, Sphinxen, monströsen Raubtierfiguren in der Facewendung des Kopfes die Absicht einer faszinierenden Wirkung auf das Publikum sich deutlich genug bekundet, so bekommt doch erst jetzt dieses direkte Anschauen einen innerlich erregenden, fesselnden Reiz. Die Sphinx von Ägina dürfte rein tektonisch verwendet und ihrem Sinne nach kaum von den entsprechenden figürlichen Akroteren oder Grabaufsätzen der älteren Kunst zu trennen sein, und doch: sieht uns das tierische Fabelwesen hier nicht mit dem beseelten Blick des Menschenauges an?

Man könnte darüber streiten, ob vor Werken der vorklassischen Perioden überhaupt von Stimmung gesprochen werden darf. Im engeren und eigentlichen Sinn des Wortes kaum, es setzt voraus, daß «die Stimme» eines geweckten Innenlebens die äußere Schale der Bildform durchdringt, die Seele des Hörers erreicht und verwandte Empfindungen in ihr wachruft. Aber eine solche tiefere psychische Einwirkung liegt noch nicht im Willen der archaischen Kunst, ihre Bilder mögen Gefühlsgut bergen, allein die feste Wand einer undurchsichtigen Typik drängt es zurück und hält es dem Beschauer fern. Und erst mit dem Beginn der neuen Zeit reißt der wogende innere Reichtum mit voller Macht die Schranken ein. Kraft einer eindringlichen Gebärde bahnt ein intimer Verkehr sich an, man fühlt sich im Bann des fremden Wesens. Eine Figur wie die «trauernde Penelope» bedarf keiner anderen Erläuterung außer der, welche das Bildwerk als solches gibt, weil Haltung und Gehalt

hier in der Tat zu harmoniſcher Einheit verſchmolzen ſind und jeder Zug der leiblichen Erſcheinung als Saite mitſchwingt in der Klangfülle des Ganzen; das Formale gibt ſich ohne weiteres zu erkennen als das ſprechende Symbol ſchwermütigen Verſunkenſeins. Doch beim Gefühlswert der Einzelfigur läßt es dieſe Zeit nicht bewenden, und was jetzt an Stimmungsgemälden in weitem Rahmen geſchaffen wird, iſt oft von einer erſchütternden Großartigkeit und leidenſchaftlichen Wucht. Ein einheitliches Grundmotiv durchzittert die Kompoſition in allen ihren Teilen, in eine gleichmäßige Färbung erſcheint alles getaucht. Nicht ohne ſtarke Bewegung wird man jenes ſchlichte Vaſenbild betrachten können, das die dämoniſche Wirkung von Orpheus' Geſang zu ſo grandioſem Ausdruck bringt ⟨Fig. 36⟩. Die rauhen Kriegsgeſellen in der Runde ergreift es mit wildem Weh; fröſtelnd hüllt der eine ſich in den Mantel, ſtieren Blicks beugt ſich ſein Nachbar den Lippen des Zauberers entgegen, ein dritter hat zu innerer Einkehr die Augen geſchloſſen, während der vierte wie aufgelöſt und willenlos ſich der Gewalt der fremden Töne beugt. Im olympiſchen Oſtgiebel, der die Vorbereitung zur Wettfahrt von Pelops und Oinomaos zum Inhalt hat, wird die unheilſchwangere Ruhe vor dem Entſcheidungskampf geſchildert; dumpf brütend laſtet das Verhängnis über dem Schauplatz des Dramas, und ſeine Perſonen ſtehen und ſitzen regungslos und wie gelähmt unter den Schauern einer drohenden Schickung.

Es iſt nicht Zufall, daß dieſe großangelegten Stimmungsgemälde faſt ohne Ausnahme grau in grau gehalten ſind. Man ſpricht ſo gern von der Heiterkeit der griechiſchen Kunſt; wer wollte ſie leugnen? Die bunte Bilderwelt der Frühzeit erſtrahlt im Sonnenglanz des jungen Tags, auch der archaiſchen Periode fehlt es gewiß nicht an feſtlich frohem Gepränge. Im ſpäteren Hellenismus gibt es weite Strecken, wo man aus allen Ecken ein ſilbernes Lachen kichern hört, bald naiv fröhlich, bald lüſtern und keck. In einem anderen, höheren Sinn darf der Begriff der Heiterkeit ſeine Anwendung finden auch auf die reife Größe der klaſſiſchen Kunſt; der Himmel einer abgeklärten Schönheit wölbt ſich über ihr und läßt ihre Geſtalten im Lichte wandeln. Allein die Jahrzehnte zwiſchen den Freiheitskriegen und dem perikleiſchen Zeitalter ſtehen unter einem anderen Zeichen. Eine tiefernſte Stimmung hat ſich der Welt bemächtigt, und es iſt als habe ſie das Frohſein ganz verlernt. Das Lächeln iſt erloſchen; wo es vereinzelt noch vorkommt, wie am Boſtoner «Thron», erſcheint es verzerrt und unecht, dem Weſen dieſer Generation widerſpricht es gar ſo ſehr. Diese Kunſt wird leicht bitter, und es bedarf des tragiſchen Vorwurfs gar nicht; ſie verfällt von ſelbſt in ihren verſchleierten Ton. Freilich muß man gerade hier vor der Verſuchung ſich hüten, den Niederſchlag melancholiſcher Regungen in Dingen finden zu wollen, die weiter nichts als das Ergebnis eines durchgreifenden Formenwandels ſind. Das Mürriſche und Verdroſſene, was ſo vielen unter dieſen Köpfen eignet ⟨Fig. 35⟩, iſt oft lediglich durch die

Besonderheiten der Gesichtsproportionen bedingt, die wuchtige Bildung der Lider und der Kinnpartie, der harte Zug der Mundlinie erwecken den Eindruck seelischer Gedrücktheit auch da, wo diese Wirkung keineswegs beabsichtigt sein kann. Andererseits aber ist eine Stilisierung, die ihre Linien derart mit Bleigewichten behängt, in allen Anordnungen mit so barscher Strenge verfährt, an sich schon als der Ausfluß eines unfrohen Temperaments zu bewerten. Und wenn es eines besonderen Beweises bedürfte für den Hang zu lähmender Schwermut, der das künstlerische Schaffen dieser Zeit durchzieht, so genügt ein Blick auf die überhandnehmenden Motive sinnender Trauer auf Grabvasen und melischen Tonreliefs. In der großen Kunst aber sind es gerade Stoffe dieser Art, welche den am meisten gefeierten Schöpfungen ihre Stimmungsfolie geben. Für seine beiden monumentalen Wandgemälde in der Lesche zu Delphi wählt sich Polygnot aus dem überreichen Schatz der Sage mit klarer Absicht diese zwei Szenen aus, die zu einem machtvoll ergreifenden Lied von der Eitelkeit aller irdischen Größe zusammenklingen müssen: in «Ilions Untergang» wird das Bild einer grauenhaften Verwüstung aufgerollt, zwischen Trümmern und Leichen ragen die Gruppen von Verwundeten und jammernden Frauen wie Inseln aus trüben Fluten auf. «Die Gesichter aller dieser Figuren zeigen den Ausdruck tiefer Trauer», heißt es in der sachlich trockenen Beschreibung des Periegeten. Und über das Gegenstück, die «Unterwelt» mit ihrem Heer von Büßern, möchte man die bekannten Verse aus Dantes Inferno setzen, denn es ist die Verkörperung der ewigen Angst, der schlimmsten Leibespein und aller Seelenqualen, und der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an.

Das einzige Mal, wo Polygnot in den Zauberkreis der Odysseephantastik sich wagt, gilt es dem Schattenreich der Toten, es ist bezeichnend für den Prozeß der Vermenschlichung, der jetzt die lichte Mythenwelt mit Erdenleid beschwert. Odysseus ist nicht mehr der abenteuernde Held, der dämonische Unholde bekämpft, sondern der große Dulder. Der Empfang des Schiffbrüchigen im Phäakenland, die Begrüßung des Bettlers durch den räudigen Hund, die Fußwaschung, Penelopes stille Sehnsucht nach dem fernen Gatten: lauter Dinge die dem Archaismus gar nichts sagten, und für deren menschlich rührende, innerliche Schönheit der Kunst erst jetzt die Augen aufgegangen sind. So muß nun auch Herakles zum hartgeprüften Menschen werden, und sein Leben ist Mühe und Arbeit. Wenn die Metopen des olympischen Zeustempels von seinen Wundertaten berichten, so spielt sich alles unter bewölktem Himmel ab, kein Siegesjubel wird laut. Angesichts des erschlagenen Löwen beschleichen den Helden neue Sorgen, und müde starrt er zu Boden, den Kopf in die Hand gestützt. Das ist die alte epische Schilderung nicht mehr, wo die ganze Sorgfalt des Erzählers den Äußerlichkeiten des Geschehens zugewendet ist, und es genügt nicht, daß der Stoff reich an lebendiger Hand-

lung sei. Man verlangt nach dem dramatischen Einschlag, der die menschliche Teilnahme des Publikums zu wecken und wach zu halten vermag. Es liegt dies daran, daß nun überhaupt die vornehmsten Aufgaben der bildenden Kunst in einer anderen Richtung erblickt werden als bisher, man sucht es der Dichtung gleichzutun, die jetzt, im Zeitalter eines Pindar und Äschylos, aus dem Felsgestein der Sage mit unerhörter Gewalt den frischen Quell seelischen Lebens schlägt. So wird man sich nicht wundern, wenn auch im Bilderschmuck der Tempel die Träger alter Rollen uns entgegentreten, als seien sie Kinder einer neuen Zeit: aus Haltung und Blick, aus jedem Zug des durchgeistigten Gesichts spricht das Empfinden eines Geschlechts, das sich mit allen Fasern seines Wesens der Gegenwart verbunden fühlt.

Ohne je in einen lehrhaften Ton zu verfallen, verfolgt diese Kunst mit ihren mythologischen Darstellungen doch unbestreitbar erzieherische Absichten. Die Bilder wollen dem Beschauer etwas sagen, sie regen zum Nachdenken an, und oft ist hinter der schlichten Erzählung ein tiefer ethischer Sinn verborgen. In der Suche nach neuen Stoffen verrät sich deutlich ein Hang zur Symbolik, und angesichts von Szenen, die im Vorrat der früheren Zeiten noch nicht vertreten sind, wird man gut tun, die Gründe für die Wahl in einem sittlichen Gehalt des Themas zu suchen. Ein Motiv wie dasjenige der myronischen Marsyasgruppe ⟨Fig. 33⟩ ist so eigenartig, daß die sehr wahrscheinliche Vermutung ausgesprochen werden konnte, es handle sich hier nicht um altes Sagengut, sondern um einen geistreichen Einfall dieser Aufklärungszeit, mit fühlbar moralisierender Tendenz. Die Neuorientierung des Schulwesens, die nach den Perserkriegen den gesamten Jugendunterricht auf eine grundsätzlich andere Basis stellte und die Erziehung zu sittlicher Tüchtigkeit sich zur Hauptaufgabe machte, hat nach dem Zeugnis des Aristoteles das Flötenspiel, da ihm ein tieferer Bildungswert abzusprechen sei, aus dem Lehrprogramm gestrichen. Wenn nun in Myrons Schöpfung Athena das Instrument des leichtfertigen Tons voll Ekel und Abscheu von sich wirft und mit ihrer Verwünschung belegt, so dürfte dem zeitgenössischen Publikum der Vorgang als Versinnlichung dieser Idee erschienen sein, und so erst läßt die Verwendung der fast burlesken Episode für ein monumentales Weihgeschenk an heiliger Stätte sich überhaupt verstehen, es ist eine feine Huldigung an die Schirmherrin der echten Kunst und Wissenschaft. Auch in der östlichen Giebelgruppe des Zeustempels zu Olympia sieht man gewiß mit Recht einen warnenden und aufmunternden Appell an die gläubige Festgemeinde, denn Pelops, dem heroischen Vorbild der olympischen Wettkämpfer, gibt sein Gottvertrauen die Gewißheit des Siegs, und nicht bloß das Auftreten des Zeus, der dem jugendlichen Helden sichtbar seine Gnade zuwendet, leistet Gewähr für den glücklichen Ausgang des bevorstehenden Ringens, sondern auch die sprechende Gegensätzlichkeit, mit der sich Hoffart und gottesfürchtige Demut schon in der Haltung der beiden Partner verkörpern.

Zu Darstellungen solcher Art hätten der älteren Kunst die nötigen psychologischen Ausdrucksmittel gefehlt, allein auch der abgegriffene Inhalt des gewohnten Bildstoffs erfährt nun eine Belebung im Sinn veredelnder Ethik. Wenn aus den Kämpfen der Götter mit ihren Gegnern in der archaischen Kunst nicht mehr als der Widerstreit feindlicher Gewalten herauszulesen ist, weil sich das Ganze in den Geleisen einer festen bildlichen Tradition bewegt, wird jetzt kraft eines markigen Akzents der Vorgang zum Sieg des Guten über das Böse. Apoll, der den lüsternen Angriff des Tityos auf Leto, Artemis, welche Aktäons Frevel sühnt, sind Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts, durch das alle Schuld auf Erden sich rächt.

Die echte Frömmigkeit, welche Wahl und Wesen der künstlerischen Darstellung hier so nachdrücklich bestimmt, vereint sich mit einer harten Sittenstrenge, und dieser nicht zuletzt ist es zuzuschreiben, wenn aus den Bildern dieser Zeit uns oft ein kühler Hauch entgegen weht. Der leicht laszive Ton, den die ältere Vasenmalerei unbedenklich anschlagen durfte, hat nun keine Stätte mehr, die tollen Zechbrüder und Freudenmädchen sind verschwunden, die Flötenbläserin des ludovisischen Throns verdankt ihr Dasein vielleicht einer Allegorie, jedenfalls einem höheren künstlerischen Zweck. Nichts ist so bezeichnend für den keuschen Geist der neuen Zeit wie die Stellung der Frau im Gesamtbild der Kunst. Die Erscheinung der Göttinnen mit ihren Kopftüchern und schweren Mantelhüllen hat etwas Nonnenhaftes, und der dicke dorische Wollpeplos, der nach dem Perserkriege den üppigen Kleiderluxus der ionischen Moden verdrängt, bedeutet eine aus erstarktem sittlichem Empfinden ins Leben gerufene Reaktion gegen das sinnenreizende Raffinement des früheren Kostüms. Bis auf wenige Ausnahmen, wo die ganze oder teilweise Entblößung des Körpers von der Situation verlangt, durch jähe Bewegung oder gewalttätigen Griff eines Gegners motiviert wird, ist die Nacktheit des Weibes streng verpönt, selbst die kleinen Figürchen bronzener Spiegelstützen erscheinen jetzt vollgewandet. Man fälscht das wahre Bild der Antike nicht durch die Behauptung, daß das Griechentum dem Ideal der christlichen Sittlichkeit niemals so nahe gekommen sei wie in dieser kurzen Spanne Zeit, die auf das reinigende Gewitter der großen Freiheitskriege folgte.

II. Reife Klassik.

Von Rechts wegen müßte diesem Abschnitt weitaus der größte Teil des Buches eingeräumt werden. Es ist nicht bloß die im allgemeinen sehr beträchtliche künstlerische Höhe der in Frage stehenden Denkmäler, was eine gründliche Auseinandersetzung fordert, nicht nur die prinzipielle Wichtigkeit dieser Dinge für das Verständnis der ganzen folgenden Entwicklung: schon in rein

quantitativer Hinſicht ſtellt ſich der Stoff als ſo gewaltig dar, daß die ſichtende Hand ihn kaum zu bemeiſtern vermag. Man bedenke: allein in Athen gehört das meiſte, was von Zeugen des alten Hellas heute noch aufrecht ſteht, dieſer Periode der hohen Klaſſik an, auf der Akropolis faſt alles. Dazu kommen in der Unterſtadt Bauten von ſo einzigartigem kunſtgeſchichtlichem Wert wie das ſogenannte Theſeion, ferner die große Maſſe der Grabmäler und geſchloſſenen Grabbezirke. Nicht geringer an Zahl wie an Bedeutung ſind die Schöpfungen der Klaſſik in Kleinaſien: das Nereidenmonument zu Xanthos, das Heroon bei Gjölbaſchi, das Mauſoleum von Halikarnaß — um nur das Bekannteſte zu nennen. Die glanzvollſten Leiſtungen folgen einander hier Schlag auf Schlag, ſo daß mit Glück der Verſuch gemacht werden konnte, an Hand der ſidoniſchen Relieſſarkophage das Wachstum der künſtleriſchen Ausdrucksmittel innerhalb dieſer verhältnismäßig kurzen Zeitſpanne in klaren Zügen zu beſchreiben. Oft handelt es ſich um Denkmäler von ſehr ſtattlichem Umfang und mit ausgedehntem bildlichem Schmuck, deſſen Analyſe an ſich ſchon beanſpruchen könnte, Gegenſtand einer beſonderen Abhandlung zu werden.

Ein Zweites, was die Arbeit auf dieſem Gebiet unendlich ſchwierig geſtaltet, iſt die ſehr ungleiche Beſchaffenheit der Quellen. Im Grunde iſt es eben ſo, daß mit dem Fortſchreiten der Geſchichte die Zeugniſſe nicht bloß zahlenmäßig ſich häufen, ſondern nach Art und Wert immer weiter auseinandergehen. Die kretiſch-mykeniſche Frühzeit kennen wir ausſchließlich aus originalen Überreſten, und wenigſtens für das künſtleriſche Leben dieſer Stufe kommen literariſche Urkunden überhaupt nicht in Betracht. Auch noch der geſamte Archaismus iſt uns faſt nur in Originalen vertreten; ſie mögen lückenhaft genug ſein und vielfach arg zerſtückelt, allein für eine ſtilgeſchichtliche Betrachtung genügt das Material durchaus. Bei der Klaſſik iſt das nicht mehr der Fall. Über Inhalt und Kompoſition der Parthenongiebel, die für die Entwicklung der Darſtellungsprobleme von ſo hervorragender Wichtigkeit ſind, würden wir gar nichts wiſſen, kämen uns die erklärenden Worte des Pauſanias nicht zu Hilfe und die mancherlei Nachbildungen in Relief und Malerei. Es iſt nun aber Tatſache, daß die meiſten Kunſtprodukte der römiſchen Kaiſerzeit, die unſere Muſeen füllen, in einem teils lockeren, teils ſehr engen Verhältnis zur klaſſiſchen Kunſt der Griechen ſtehen. In Betreff der Skulpturen iſt das ſeit langem ſchon erkannt; wieviel von altem klaſſiſchem Gut auch in der Malerei der jüngeren Antike ſteckt, hat erſt die Forſchung der letzten Zeit geoffenbart, und hier dürfen wir noch Entdeckungen von ungeahnter Tragweite entgegenſehen. Indeſſen, nur in recht beſchränktem Maße ſind dieſe Dinge als eigentliche Repliken anzuſprechen, und auch die geſicherten Kopien ſind wieder ſo verſchieden in ihrer Qualität, oft ſo fragwürdig und unzuverläſſig nach mehreren Richtungen hin, daß die Beſchäftigung mit dieſem ungeheuren Denkmälerkomplex zu den heikelſten Aufgaben der archäologiſchen Wiſſenſchaft gehört. Allein

sie ist schlechthin unerläßlich, denn ohne diese Hilfsmittel würde eine sachliche Erklärung klassischer Kunstwerke in vielen Fällen einfach nicht zu geben sein, und noch viel weniger eine annähernd richtige Rekonstruktion ihrer formalen Erscheinung.

Als drittes erschwerendes Moment kommt endlich die zerstreuende Vielheit individueller Regungen hinzu. Immer komplizierter wird das Spiel der Kräfte, das die künstlerische Produktion in Wallung bringt. Angesichts der archaischen Kunst wird man kaum in Versuchung kommen, von eigentlichen «Schulen» zu sprechen, trotz aller betonten lokalen Sonderart der verschiedenen Stilrichtungen fehlt es noch am Einschlag eines starken persönlichen Willens. Sobald wir aber auf klassischem Boden stehen, ändert sich das Bild, da pflegt man beim Ordnen der Denkmälergruppen stets auch auf die Fäden zu stoßen, die in bestimmte Hände zusammenlaufen. Kein Wunder, daß es manchen lockt, selbst dem Entwicklungsgang des einzelnen Künstlers nachzuspüren, und das Experiment ist auch gar nicht aussichtslos. Freilich mit der neueren Kunstgeschichte, der ganz andere Reichtümer zu Gebote stehen, vermag die Archäologie hier niemals zu konkurrieren. Nur zu oft hat es sich als verhängnisvoll erwiesen, wenn in kühner Unbekümmertheit versucht wurde, das Morellische Verfahren auf das löcherige Trümmerfeld der Antike zu verpflanzen. Es gehört ein sehr sicherer Takt dazu und ein tiefer Respekt vor den Grenzen unseres Erkennens, um die richtige Mitte einzuhalten und nicht immer wieder auf Wege zu geraten, die schlüpfrig und gefährlich sind und allzuleicht in die Irre führen. Allein die Einsicht in die Bedingtheiten methodischer Forschung enthebt uns keinesfalls der Pflicht, mit Aufwand aller tauglichen Mittel der Wahrheit auf den Grund zu gehen, um so mehr, als auch die philologische Arbeit wertvolle Dienste zu leisten vermag, indem hier die Schriftquellen zu einer Künstlergeschichte reichlicher als sonstwo fließen.

Es ist nun klar, daß eine Darstellung, welche diesen vielfältigen Problemen grundsätzlich ausweicht, von vornherein den Stempel der Armut auf der Stirne tragen muß. Das Bild der klassischen Kunst, das wir hier zeichnen, ist sehr viel dürftiger und einfacher als die Wirklichkeit, ihrer schillernden Buntheit entkleidet und aller jener Reize bar, die im launischen Spiel des Zufalls liegen und im kräftigen Selbstbewußtsein auch der bescheidensten individuellen Eigenart. Der Charakter unserer Aufgabe nötigt uns zu solchem Verzicht. Es gilt um jeden Preis einen Standpunkt zu gewinnen, wo sich das einzelne nicht mehr vorlaut einzudrängen vermag in die maßgebenden Züge des Gesamtbilds. Wo nicht mehr der Baum als solcher dem Auge zu schaffen macht, sondern die geschlossene Gruppe von Bäumen, nicht mehr das oder jenes isolierte Rasenstück, sondern der ganze Komplex von Flächen und Feldern, und wo das einzelne Ding so mit seiner Umgebung verwächst, daß es dem prüfenden Blick als ein Teil nur des größeren Ganzen erscheint, auf dessen Zusammen-

hänge und Verhältniſſe ſich das Intereſſe immer aufs neue einzuſtellen hat. Es tut dem Perſönlichkeitswert des Künſtlers keinen Abbruch, wenn man ihn in den Rahmen des allgemeinen Zeitſtils ſtellt, der alle Sonderexiſtenzen bis zu einem gewiſſen Grade bindet, und den Geſetzen ſeines Schaffens von der begrifflichen Seite beizukommen ſucht. Der einzelne mag aus freiem Willen und kraft einer beſonderen Begabung ſich noch ſo weit von der Allgemeinheit entfernen, ſelbſt ſeiner Zeit vorauszueilen ſcheinen: es gibt eine Grenze, wo ſie ihn doch noch einfängt, und auf die Erkenntnis dieſer natürlichen Schranken kommt es uns hier an. Hätten wir eine monographiſche Behandlung bloß dieſer einen Periode zu geben, ſo würde der Stoff nicht nur feiner zu gliedern und in mehr Kategorien zu ordnen ſein, ſondern dieſe ſelbſt würden wohl anders lauten. Mit Rückſicht auf die Geſamtanlage unſerer Überſicht haben wir die Definitionen ſo gewählt, wie ſie hier ſtehen. Es darf bei dieſer Gelegenheit vielleicht ausgeſprochen werden, daß die kurze Faſſung und die Konzentration auf ganz wenige Begriffe alles eher als ein Erleichtern der Arbeit bedeutet. Je ſtraffer man die Stränge zieht, um ſo widerſpenſtiger pflegt ſich die Materie zu gebärden.

Noch in einer anderen Beziehung bedarf das Folgende eines erläuternden Wortes. Die reife Klaſſik dauert, um in ganz runden Zahlen zu ſprechen, von 450 bis 350 v. Chr. Ein Jahrhundert iſt eine kurze Spanne Zeit, am Geſamtverlauf der griechiſchen Kunſtgeſchichte gemeſſen. Doch liegen die Bedingungen hier ſo günſtig, daß man der Verſuchung ungern widerſteht, dem fortwährenden Wachstum ſchrittweiſe nachzutaſten. In der Tat, es muß einmal genau und an Hand von möglichſt vielen Einzelbeobachtungen gezeigt werden, wie die Phyſiognomie der Kunſt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ſich ändert, wie eine Generation auf den Errungenſchaften der unmittelbar vorhergehenden in konſequenter Weiſe weiterbaut. Augenblicklich ſind wir von ſolchem Ziel noch weit entfernt, die Chronologie gerade innerhalb der klaſſiſchen Epoche iſt beſonders heiß umſtritten; ja es hat den Anſchein, als ſei gar manches wieder ins Wanken geraten, was vor kurzem noch für ſicher und gefeſtigt galt. Allein nicht dieſer Schwierigkeiten wegen ſehen wir von einer Darlegung der Entwicklungsſtufen ab, ſondern in der Überzeugung, daß dem etappenweiſen Vorrücken ſtets ein anderes Verfahren zur Seite gehen muß, welches die Griffe weiter ſpannt. Es beſteht ſonſt die Gefahr, im Blick auf den ewigen Wechſel die durchgehenden Züge allzuleicht aus dem Auge zu verlieren, und doch gibt es auch hier einen ruhenden Pol in der Erſcheinungen Flucht. Es iſt nicht eben ſchwer feſtzuſtellen, worin ſich ein Praxiteles von Phidias oder deſſen Zeitgenoſſen unterſcheidet, die Kriterien des Fortſchritts liegen auf der Hand. Dagegen kann es oft recht mühſam ſein, das Beſondere und Eigentümliche herauszuholen, das allen Äußerungen dieſer Kunſt gemeinſam iſt, den frühen wie den ſpäten, und das auf eine klare

Formel gebracht sein will, sobald es sich darum handelt, das spezifisch «Klassische» gegen die Wesensart anderer Zeiten auszuspielen. Es ist mit Recht behauptet worden, daß der Reliefstil des Parthenonfrieses fast ein Jahrhundert hindurch die attische Reliefkunst beherrsche. Indessen mit allgemeinen Wendungen ist hier noch nichts gewonnen, man stelle die Fragen präzis und scharf, und eine bestimmte Antwort muß sich finden lassen.

Der einheitliche Charakter der ganzen Epoche will um so mehr hervorgehoben sein, als die Entwicklung hier durch äußere Einflüsse so gut wie gar nicht beeinträchtigt worden ist. Die Sache ist sonderbar genug. Denn was Athen betrifft, das sich während dieser Zeit in allen künstlerischen Dingen durchaus den Vorrang zu wahren weiß, so haben wir festzustellen, daß selbst der katastrophale Ausgang des peloponnesischen Krieges das Kunstleben kaum geschädigt, geschweige denn geknickt oder unterbunden hat. Die Wirkung des schweren politischen Mißgeschicks zeigt sich höchstens darin, daß der Staat die Förderung des künstlerischen Schaffens mehr und mehr der privaten Initiative überläßt, aber die schöpferische Kraft ist in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts nicht weniger lebendig und großzügig als in jenen Sonnentagen des perikleischen Zeitalters, wo des attischen Reiches Herrlichkeit im Zenit des Ruhmes stand. Das Kunsthandwerk, vor allem die Vaseninduſtrie, blüht unbehindert und üppig fort, und immer weiter dehnt sein Absatzgebiet sich aus. Wir finden das Ansehen der attischen Kunst in fortwährendem Steigen begriffen, in Unteritalien wie in Südrußland und Kleinasien. Es fehlt in der Kunstgeschichte gewiß nicht an Beispielen dafür, daß der Druck der Zeitereignisse das Wachstum der bildenden Künste stören oder doch nach einer ganz neuen Richtung abdrängen kann: die klassische Periode des Griechentums lehrt, daß er es nicht muß. Die Kunst läßt sich nicht dreinreden, sie schaut sich gar nicht um, sie führt ihr Eigenleben in stolzer Unabhängigkeit von Glück oder Unglück, von den Wechselfällen und nervösen Zuckungen des Tages.

1. Bewegtheit.

Der Parthenon ist der erste beredte Zeuge für die gewaltige Umwälzung im Reiche des Sichtbaren, die um die Mitte des fünften Jahrhunderts einsetzt. Das ganze Bauwerk nimmt sich aus wie ein leidenschaftlicher Protest gegen die strenge Härte der bisher allgemein geltenden Kunstgesetze. Nicht die Lokkerung der dorischen Stilprinzipien ist das entscheidend Neue, obwohl es gewiß seine Bedeutung hat, wenn die geschlossene Einheitlichkeit des Systems zum erstenmal durchbrochen und um die Zellawand, an Stelle der gewohnten kurzatmigen Triglyphengliederung, ein umlaufender Relieffries gezogen wird, mit einer reichbewegten figürlichen Darstellung in zusammenhängender Folge. Indessen davon soll jetzt nicht die Rede sein, viel wichtiger ist die grundsätzlich

veränderte Haltung der ſtruktiven Elemente. Merkwürdig: an dieſem Tempel, der ſeinem Weſen nach ein Gerüſt aus rechtwinklig gefügten vertikalen und horizontalen Gliedern darſtellt, gibt es keine gerade Linie mehr. Man halte uns die Übertreibung zugute, allein die leiſen Unregelmäßigkeiten häufen ſich hier in einer Weiſe, daß nur von einem bewußten Ankämpfen gegen den ſtarren Zug geſprochen werden kann, welcher den Charakter des geſamten älteren Dorismus beſtimmt. Die Schwellung des Säulenſchaftes freilich war von jeher üblich, nun aber greift die gebogene Kontur auch auf weitere Teile des Baukörpers über. Der Umriß des Giebels iſt kein mathematiſch richtiges Dreieck, ſondern die ſchräglaufenden Geiſa werden gegen die Ecken hin flacher, und die Dachlinie wird ſo ſanft geſchweift. Die Säulen ſtehen nicht genau im Lot, ſie ſind etwas nach innen geneigt. Die Wände lehnen ſich zurück, ebenſo die Balken des Epiſtyls und die Triglyphen, während umgekehrt Geiſa und Stirnziegel ſich ein wenig vornüberlegen. Überall wird der Senkrechten ausgewichen, und auch in ſeitlicher Richtung ſoll ſich die Fläche bewegen, indem das ganze Gebälk eine leichte konkave Einziehung erfährt und nach hinten ſich krümmen muß. Ganz beſonders aber iſt es die Biegung aller horizontalen Linien, womit hier der korrekten Norm entgegengearbeitet wird. Der Stufenbau des Tempels ſchwillt nach der Mitte zu an, wird nach oben hin ausgebogen, und auch die gewaltigen Wagrechten, welche ſich über die Säulen hinſpannen, machen die Schwingung mit.

Dieſe Kurvatur der Horizontalen iſt durch exakte Meſſungen feſtgeſtellt, ſie läßt ſich aber auch mit bloßem Auge erkennen, ſogar auf Photographien, wenn man ein Lineal an Architrav oder Stylobat anlegt. Dem Einfluß elementarer Naturgewalten hat man die Erſcheinung zuſchreiben wollen, ſehr zu Unrecht, denn eine nachträgliche Senkung der Gebäudedecken iſt ſchon deshalb ausgeſchloſſen, weil die Behauung des Felsbodens bereits den geplanten Kurven Rechnung trägt, und weil in Fundamentſchichten und Treppenſtufen der Fugenſchluß völlig intakt geblieben iſt. Außerdem beſchränkt ſich die Beobachtung nicht auf den Parthenon allein, für andere Bauten dieſer Periode ⟨Propyläen, ſog. Theſeion⟩ trifft ſie gleicherweiſe zu. Es iſt nicht anders, die Kurven ſind urſprünglich beabſichtigt und bei der Ausführung des Baues, allen techniſchen Schwierigkeiten zum Trotz, mit großer Konſequenz und reſtlos verwirklicht worden. Nach der Anſicht mancher Forſcher hätte die Krümmung der Linien den Zweck, optiſchen Täuſchungen entgegenzuwirken, die regelrechte Horizontale fürs Auge wiederherzuſtellen, welche bei großer Ausdehnung ſich in der Mitte etwas einzubiegen ſcheint. Wie aber, wenn nun das Auge dieſer Zeit im Gegenteil die ſtarr gerade Linie als unleidlich empfunden und nach einer Bewegung der toten Maſſen verlangt haben ſollte? Geſchrieben freilich ſteht das nirgends, allein man verfolge einmal die Art, wie auf den attiſchen weißgrundigen Lekythen die Grabdenkmäler gezeichnet ſind ⟨Fig. 37⟩. Die

älteren Bilder, welche noch der Frühklassik angehören, geben Stufen, Stelenschaft und Giebelschrägen in gewissenhafter Nachbildung der Wirklichkeit, ganz gerade, ebenso die mächtigen flachen Tragkörbe mit den Geschenken für die Toten, über deren Ränder breite Binden in tadelloser Vertikale steif und regungslos herunterhängen. Um die Mitte des fünften Jahrhunderts aber bemerken wir eine Aufweichung und ein Flüssigwerden der Linien, die Umrisse geraten in immer kühneren Schwung, und mehr und mehr führt die Entwicklung dazu, die mathematische Geradlinigkeit völlig auszuschalten. Wie sind hier alle Kanten wohlig geschweift, Sockel und Deckplatte des steinernen Monuments dehnen und winden sich mit derselben zwanglosen Elastizität, wie das krönende Akanthosgewächs mit seinen üppig bewegten Blättern. Es ist klar, daß hier an eine getreue Wiedergabe des realen Vorbildes nicht zu denken ist, die Kurven sind aus der Freude am Wohllaut satter Rundung übertrieben, und diese zeitgenössischen Bilder zeigen uns mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, wie der ausgereifte klassische Geschmack die architektonische Linie gesehen haben will.

Dem älteren dorischen Stil ist solches Raffinement vollkommen fremd, noch der Zeustempel zu Olympia kennt keine Kurven. Sie begegnen uns zum erstenmal am Parthenon, und sie bedeuten mehr als nur eine äußerliche Veränderung der Physiognomie. Denn dies ist wohl das eigentliche Geheimnis all der Abweichungen vom Geregelten: sie hauchen dem Baukörper ein warmes Leben ein, das unseren gotischen Kathedralen niemals eignet, deren versteinerte Kaskaden fühlen sich hart und kalt an neben der drängenden, schwellenden Kraft dieser Marmormasse, welche gerade da, wo sie am stärksten belastet ist, sich hebt wie eine atmende Brust. Über die Ursache dieser unendlichen Lebendigkeit wird sich das naive Auge ebensowenig Rechenschaft geben wie über diejenige für das Zittern der erhitzten Luft, doch ihre Wirkung ist nur um so mächtiger. Sehr fein hat Jakob Burckhardt ‹Griechische Kulturgeschichte III› darüber sich ausgesprochen: «Wenn wirklich aus optischen Gründen die Säulen am Peripteros eine leise Neigung einwärts haben, die Ecksäulen etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmäler sind, der Stufenbau und ebenso die große Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwellt ist, so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes Faust bewähren:

Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.»

In der Tat läßt sich eine Erscheinung wie diese Kurvatur der architektonischen Glieder nur im Hinblick auf den gesamten Formenapparat verstehen, sie ist der naturnotwendige Ausfluß eines besonderen Stilgefühls, welches das Kunstschaffen der Zeit überhaupt und auf allen Gebieten beherrscht. Baugerüst

und Bildſchmuck des Parthenon ſtellen eine organiſche Einheit dar, und wie für beides hier zum erſtenmal dasſelbe Material des penteliſchen Marmors gewählt iſt, ſo erſcheint auch alles zuſammengeſtimmt zu einem einzigen begeiſterten Hymnus auf die neuentdeckte Schönheit des bewegten Linienzugs. Die fortwährende Steigerung dieſes Freiheitsdranges iſt an den Skulpturen, die ſich auf einen Zeitraum von nahezu anderthalb Jahrzehnt verteilen, deutlich abzuleſen. Sie repräſentieren uns ein ſehr beträchtliches Stück antiker Stilgeſchichte. In den Metopen, die auch inhaltlich dem Kunſtkreis Polygnots ſehr naheſtehn, ſind die Härten der Frühklaſſik noch nicht völlig überwunden. Am Fries dagegen wird man nicht ein einziges jener halsſtarrigen Motive mehr entdecken, die den olympiſchen Bildwerken den Charakter einer ſchroffen Größe verleihn. Die Bewegung lockert ſich, die Formen werden gelöſt. Immer wieder dasſelbe, wenn auch hundertmal variiert: wie die Kontur der Körper und der einzelnen Glieder an- und abſchwillt, wie die Figuren gefliſſentlich der ſenkrechten Achſe ſich entwinden, ſich vorbeugen oder zurückneigen, wie alles in Wellen geht, alles ganz ſachte flutet und ebbt. Einmal freilich ſtößt das Auge auf eine große Horizontale, die ſich, nur in kurzen Abſtänden regelmäßig unterbrochen, auf eine längere Strecke durch den Fries hinzieht, wir meinen die ſtark betonte Gerade, welche die Stuhlreihe der ſitzenden Göttergruppe auf der Oſtſeite beſchreibt. Indeſſen, wer wird ſich nicht des analogen Falles von Lionardos Abendmahl erinnern: hier wie dort muß die wagrechte Baſislinie den üppig wogenden Reichtum des figürlichen Lebens, das Heben und Sinken der Umriſſe mit augenfälligem Nachdruck unterſtreichen. In den Giebeln vollends wächſt die Bewegung zu grandioſem Rauſchen an. Das prächtige Rankengeſchlinge der Firſtakrotere aber, mit den weichen Kurven ſeiner Stengel und Palmetten, bedeutet nicht nur den Beſchluß der geſamten künſtleriſchen Arbeitsleiſtung am Bau, ſondern in ihm findet das neue Kunſtideal ſeinen freieſten und vollkommenſten Ausdruck, und wer den entfeſſelten Schwung dieſer Silhouette ſeinem Gedächtnis einzuprägen weiß, hat auch den Schlüſſel zum Verſtändnis des geſamten Stilphänomens in Händen.

Die Biegung der Linien und Flächen iſt Stil. Jeder Verſuch, die Entwicklung eines beſtimmten Bildtypus zu verfolgen, wird dieſe Erkenntnis beſtätigen. Beim Grabrelief machen ſich dieſelben Beſtrebungen geltend, und wenn ſchon um die Mitte des fünften Jahrhunderts das Eis zu tauen anfängt, wohin immer der Blick ſich richten mag, ſo iſt gegen Ende desſelben und zu Anfang des vierten auch der letzte Reſt formaler Befangenheit geſchmolzen. Man betrachte das Grabmal der Hegeſo ⟨Fig. 39⟩ auf dieſe Dinge hin. Der Seſſel der Frau enthält das Leitmotiv für die wiegende Linienmuſik der figürlichen Szene, die rechts und links mit ſanftem Wellenſchlag die Kanten der beſcheidenen Umrahmung überflutet. Die wundervolle S-Linie, die Stuhl-

bein und Lehne zusammen bilden, kehrt wieder im Geschaukel der Haarsträhnen und der Faltenzüge, in der geschweiften Zeichnung von Brust und Arm, im Tänzeln des Schleiertuches über dem Nacken, im leise schwankenden Stand der Dienerin. Das Wesentliche, Entscheidende liegt in Zügen, an denen man leicht vorübergeht: der Beschauer müßte empfinden können, daß die Beinkontur der sitzenden Frau und das Möbelbein dahinter den gleichen Rhythmus aufweisen, dieselbe Art der Übergänge vom elastischen Zurückweichen über dem Fuß zum allmählichen Wiedervorneigen oben. Das alles sind Parallelerscheinungen zu jenen Tendenzen, die gleich zu Beginn der Periode in der monumentalen Architektur in Kraft getreten sind.

Was hier über den Charakter des Lineaments bemerkt worden ist, hat natürlich auch für die Prinzipien der Komposition im allgemeinen seine Geltung. In dieser Hinsicht ist der Verlust der Gemälde ganz besonders zu beklagen, doch geben uns schon die großflächigen Vasenbilder eine Vorstellung von dem, was hier zu erwarten wäre. Die Figuren sind so im Raum verteilt, als würden sie von bewegtem Boden getragen, ein leises Erdbeben geht durch das Bild und bringt das Gelände ins Schwanken. Die feinen Hügellinien auf der Meidias-Hydria ⟨Fig. 38⟩ und verwandten Gefäßen kräuseln sich in einem fort, lassen die Gestalten auf- und abschnellen, versetzen die ganze Szene in zitternde Bewegung. Die Bildhauerei fängt nun auch an, das Terrain durch plastische Erhebungen anzudeuten, nicht nur in den ausgedehnten Tempelfriesen, sondern im beschränkten Rahmen der Grabreliefs sogar stürmen die Kämpfe über rundliche Kuppen dahin. Zuschauende oder ausruhende Personen wählen sich gerne höckeriges Felsgestein zum Sitz, in einer Klasse von Niobidenreliefs, die man mit guten Gründen für Kopien einer phidiasischen Darstellung am Thron des olympischen Zeus erklärt hat, sehen wir die Toten über sehr beträchtliche Bodenfalten gelegt. Vor allem die monumentalen Grabbauten in Lykien und der «lykische» Sarkophag aus Sidon machen von der modellierten Basis reichen Gebrauch. In den meisten Fällen verbot ja die geringe Frieshöhe jene starken Niveauunterschiede, mit denen die gleichzeitige Malerei nach Belieben zu schalten vermochte, und es bleibt so beim einfachen Streifenformat. Immerhin bekundet der Umriß von Gruppen oder einzelnen Figuren, der abwechselnd sich aufbäumt und sich niederduckt, die Neigung zur wellenförmigen Komposition deutlich genug. Bei den Amazonenfriesen des Mausoleums von Halikarnaß hat die Bewegung schon einen so einheitlichen Charakter, daß man sich an ein Rankenmotiv mit fortlaufenden Windungen erinnert fühlt, die flatternden Gewänder tun das ihre, diesen Eindruck der rhythmischen Regelmäßigkeit zu verstärken. Wohin die Entwicklung schließlich führen mußte, zeigt der Fries am Lysikratesdenkmal zu Athen, der zeitlich ⟨334 v. Chr.⟩ und stilistisch, in bezug auf Proportionen und Bewegungsmotive, bereits einer anderen Periode angehört, allein die

Anordnung der Bildelemente iſt eine konſequente Fortſetzung der klaſſiſchen Manier, nur daß alles noch viel lockerer und flüſſiger geworden iſt: Erde, Waſſer und Geſtalten vollführen denſelben elaſtiſchen Tanz. Auf großen Rundbildern mit bewegten Maſſenſzenen ⟨z. B. Amazonen- und Gigantenkämpfe auf dem Schild der Athena Parthenos⟩ hat das Ganze einen kreiſenden Zug. Beliebt iſt die Zuſammenfaſſung des Figürlichen durch einen rundbogigen oberen Abſchluß, ſo in Schilderungen der Gigantomachie ⟨Vaſengemälde⟩, wo die Grenze des Himmelsgewölbes einem Regenbogen gleich das Schlachtengewimmel überſpannt. Auch die prachtvolle Hydria aus Populonia wäre hier zu erwähnen, welche das jugendliche Paar unter dem Dach einer Lorbeerlaube ruhen läßt. Wo nun aber die äußere Umrahmung fehlt, da läßt ſich das Gruppenganze ſelbſt einer einfachen oder geſchweiften Kurve einſchreiben, und es iſt fürs Auge oft ein auserleſener Genuß, dem allmählichen An- und Abſchwellen dieſer Kontur zu folgen.

Hat es nicht den Anſchein, als ſeien überhaupt die Dinge runder geworden? Es wird ſich immer empfehlen, mit der Analyſe von geſchloſſenen Gebilden beſcheidenen Umfangs zu beginnen, die Betrachtung fortſchreiten zu laſſen vom Kleinen zum Großen und Bedeutenden. In der Keramik iſt es die Freude an der Wölbung, die ſtets vernehmlicher zum Wort ſich meldet. Als habe der Gefäßkörper die Feſſeln einer unſichtbaren Umſchnürung geſprengt, quillt ſeine Maſſe auseinander, der Umriß des Bauches verliert den ſtraffen Zug, beſchreibt eine wohlig wallende Kurve. Und wie nun im Palmettenornament das einfach gebogene Blatt gern erſetzt wird durch das elegant geſchweifte, ſo wird auch von der Bewegung eines Vaſenprofils verlangt, daß der Schwung ſich fortſetze in einen Gegenſchwung, und der Übergang vollzieht ſich nicht ruckweiſe, ſondern allmählich und in ſanftem Gleiten. Die tektoniſch noch deutlich abgeſetzten Teile, Fuß und Mündung, ſind unter ſich wieder weich konturiert, ſelbſt der ſonſt einfach glockenförmig geſtaltete Ausguß der Salbgefäße ⟨Lekythen, Aryballen⟩ erfährt bei den jüngſten Exemplaren eine leiſe Ausbuchtung. Am lebendigſten aber gebärden ſich die Gefäßhenkel, auch die kurzen und dicken ſeitlichen Griffe, die früher ruhig wagrecht abſtanden, krümmen und winden ſich: bei der Hydria des Meidias mit derſelben glatten Beweglichkeit, mit der im unteren Bildſtreifen dieſer Vaſe die große Schlange um den Baum der Heſperiden ſchleicht. Es bedarf nun keiner weiteren Begründung, weshalb in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts auch in Athen die Sympathie ſich mit ſo augenfälliger Entſchiedenheit den ſchwellenden Formen des ioniſchen Bauſtils zuwendet ⟨Tempel am Iliſſos, Niketempel, Erechtheion⟩. Hier war an keiner Stelle erſt der Widerſtand ſpröden Materials zu brechen, wie beim doriſchen Syſtem, allein der Charakter einer weichen Saftigkeit, der ſämtlichen Elementen der ioniſchen Architektur von Haus aus eignet, kommt nun zu ganz beſonderer und erhöhter Geltung.

Das Zähflüssige und Gedrungene archaischer Profilierung ist einem freieren, geschmeidig leichten Zug gewichen. Wie der Säulenschaft am unteren Ende ausschweift, wie an der Basis eine Hohlkehle sich zwischen zwei bauchige Wülste einschmiegt, wie das Volutenpaar des Kapitells sich schneckenartig rollt und so die ganze Masse des Polsters dazwischen nach beiden Seiten auseinanderzieht: das alles zeugt von einem unermüdlichen Bewegungsdrang. Und was es irgend an erhabenen Schmuckmotiven gibt ‹Blattwelle, Eierstab, Perlschnur, Flechtband›, erfährt die denkbar reichste Modellierung. Was aber den Baukörper als solchen betrifft, so wird freilich der viereckige Grundriß immer beibehalten, und auch zu einer Abstumpfung der Ecken ist es nie gekommen; doch zeigen schon der geschwungene Ablauf der Wandprofile, die vielen Zwischenglieder und die Verstopfung der Kanten mit plastischem Zierwerk, wie sehr man allem Starren und Harten nach Möglichkeit auszuweichen strebt.

Es liegt auf der Hand, daß der neue Stil zu allererst nach einer Umbildung der Körperformen im Sinne einer größeren Weichheit streben mußte. Auch diese Vervollkommnung ist natürlich als eine relative zu betrachten, und das Ideal freier Rundplastik ist damit noch lange nicht erreicht. Neben dem Apoxyomenos des Lysipp wirkt der Rumpf des polykletischen Doryphoros immer noch flach und gepreßt; allein man vergleiche ihn mit Torsen der älteren Stilstufen, und man wird erstaunt sein über die kräftige Wölbung einzelner Teile, vor allem der Bauchpartie, sowie sämtlicher Muskelwülste. Die weiblichen Brüste verlieren das spitzig Spröde und nähern sich immer mehr der Kugelgestalt. An den Gliedern wird man nicht nur in allen Fällen eine geschmeidigere Rundung beobachten können, so daß ein Querschnitt den gezirkelten Kreis ergibt, sondern zugleich ein allmähliches Anwachsen und Wiederabnehmen der Masse, ähnlich dem geschwungenen Balusterprofil. Der Handrücken und der Rist des Fußes drängen nach auswärts «wie eine reife Frucht», die Schenkel schwellen, und mit welcher Empfindung für die Bewegungen des blühenden Fleisches wird eine Schulter, ein Knie modelliert! Am Kopf wird alles das herausgesucht, was sich in weiche Formen füllen läßt, und dasselbe Stilgefühl, das Gesichtsoval und Schädelumriß in einheitlich großzügigem Bogen schlingt, bestimmt die plastische Arbeit bis ins einzelne: volle Lippen, gerundete Ohren, die Augen allseits umlagert von verschiebbaren Weichteilen. Das Haar ist ein lockeres dehnbares Gewächs. Wo es von einer Binde umwunden wird, fügt es sich völlig dem leisesten Druck; ein Vergleich des Diadumenos des Polyklet mit dem delphischen Wagenlenker, dessen stattlicher Tänienschmuck die Lagerung der Haarsträhnen noch in keiner Weise zu beeinflussen vermag, wird den gewaltigen Fortschritt der Formengebung deutlich machen. Selbstverständlich führen diese Tendenzen auch im Relief zu lebhafterer Regsamkeit der Fläche. Die gesteigerte Relieferhebung ergibt sich als eine notwendige Folge; sie wird so weit getrieben,

daß die Figuren ſchließlich in voller Körperlichkeit vor den Bildgrund treten und nur noch mit dem rückwärts ausgebreiteten Gewand daran feſtkleben. Aber auch das Flachrelief bietet dem Auge nun den Anblick zartgewölbter Körper dar, und es iſt ein Ding der Unmöglichkeit ‹das lehren veraltete Abbildungswerke eindringlich genug›, den Reichtum ſolcher Schöpfungen in einfacher Strichkontur wiedergeben zu wollen.

Die Zeichnung ſelbſt verliert jene nüchterne und harte Beſtimmtheit, welche das Objekt in einen ſtraffgezogenen Umriß ſpannt. Oft ſind die Linien wie hingehaucht, und es entſpricht durchaus dem Verlauf der allgemeinen Stilentwicklung, wenn auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen der ſcharfe Firnisſtrich abgelöſt wird von der zarten Kontur in matter Farbe. Bei einigen ſpäten, polychrom behandelten Vertretern dieſer Vaſenklaſſe bedeutet die Umrißzeichnung überhaupt nicht mehr das Primäre; das Bild iſt gleich mit vollen Farben auf die Fläche geſetzt, und nachträglich erſt iſt die lineare Umrandung hinzugefügt worden, doch in läſſiger Weiſe, mit häufigen Intervallen: eine Strichführung, die im ſtärkſten Kontraſt ſteht zu der geſtrengen Zeichenmanier der älteren Kunſt, wo die Figur an keiner Stelle von der begrenzenden Linie losgelaſſen wird. Jetzt dagegen ſehen wir Stift und Pinſel immer entſchiedener in anderer Richtung geführt, und die Aufgabe der Striche beſteht nun hauptſächlich darin, das Auge auf die Rundbewegung der dargeſtellten Gegenſtände aufmerkſam zu machen. Die erſten Verſuche der Schattierung ſind bereits früher gemacht worden ‹für Polygnot wird die Anwendung des Strichſchattens wohl mit Recht vorausgeſetzt, und vereinzelt finden ſich Anſätze dazu auf Vaſen, die noch älter ſind›, aber erſt jetzt hat man die Mittel gefunden, um ein Körperbild auf der Fläche zu wirklich glaubhafter Rundung zu bringen. In der Literatur iſt davon die Rede; einige Vaſengemälde aus dieſer Periode geben uns auch Belege: die Modellierung mit Hilfe von einfachen oder verſtärkten Strichlagen iſt der Kunſt kein Geheimnis mehr. Die Schraffuren ſind bald fein und enggedrängt, bald breit und kräftig hingeſetzt, und die vertieften Teile der Gewandfalten werden durch Striemen oder Flecke dunkler Farbe angedeutet. Ein paar bemalte Marmortafeln aus Herculaneum und Pompeji, die als ſtilgetreue Kopien älterer Originale zu bewerten ſind, führen uns die Entwicklung innerhalb der reifen Klaſſik anſchaulich vor Augen: ſtatt des aus Einzelſtrichen zuſammengeſetzten Schattens, wie er auf Bildern des ausgehenden fünften Jahrhunderts noch begegnet, haben wir ſpäter eine rein maleriſche Tönung der Fläche, die zart und weich um die Dinge ſtreicht und mit der wechſelnden Lichtſtärke in kaum merklichen Übergängen auch die Farben verändert. Die Entdeckung der Nuance hat man die große Tat dieſer Zeit genannt, und gewiß iſt damals der Sieg des maleriſchen Elements als ein Ereignis von ungeheurer Bedeutung empfunden und gefeiert worden. Kein wichtigeres hat die Geſchichte der

Malerei zu verzeichnen. Die konsequente und einheitliche Licht- und Schattengebung, welche die antike Überlieferung dem Zeuxis zuschreibt, stellt das Ergebnis dieses Ringens um die Körperlichkeit dar, und die bekannte Anekdote vom Wettstreit des Parrhasios mit Zeuxis setzt es auch voraus; denn Trauben und Stoffmassen täuschend malen kann man nur, wenn man sie körperlich malt und dem Schattenton auf der einen Seite ein aufgehöhtes helles Licht auf der anderen gegenüberstellt. Aber entscheidend ist hier der erste kühne Schritt und überhaupt das Prinzipielle an der Sache: daß die Macht der streng zeichnerischen Darstellungsart erschüttert wird und dafür ein Verfahren aufkommt, welches durch Abstufung der Schatten und Lokalfarben, durch einen möglichst großen Reichtum an Nuancen die Flächigkeit des Bildes aufzuheben und seine Formen zu runden versucht.

Dagegen kommt es dieser Kunst durchaus nicht auf die Erschließung weiter Perspektiven an; es sieht vielmehr so aus, als scheue sie sich geradezu vor großer Tiefe. Agatharchos von Samos hat Fassaden als Spielhintergrund fürs Theater gemalt, allein zu der Auffassung, als handle es sich da um illusionistisch wirkende Scheinarchitektur in der Art der pompejanischen Wanddekorationen, berechtigen uns die Schriftquellen keineswegs. Relief und Vasenmalerei wahren eine bemerkenswerte Reserve und gehn über eine sehr beschränkte Staffelung der Gründe nicht hinaus. Stets werden Figuren und Gegenstände so ins Bild gestellt, daß sie von der Folie losgelöst erscheinen und der Blick sie zu umkreisen vermag, und Schräganslichten gehören zu den selbstverständlichen Wirkungsmitteln. Aber das ist keine Frage, daß die Frühklassik oft viel dreister war, und ihr gegenüber stellt man eine beträchtliche Reduktion des Dreidimensionalen fest. An kühnen Verkürzungen fehlt es auch jetzt nicht ganz — es sei nur an den vornübergestürzten Kentauren des Phigaliafrieses erinnert, oder an das verlorene Profil eines Kämpfers, dessen mehrfache Wiederholung in der Vasenmalerei auf ein monumentales Vorbild schließen läßt; doch das sind vereinzelte Fälle, und im allgemeinen hat man für Experimente solcher Art nicht eben viel übrig gehabt. Höchst selten vollzieht sich eine Bewegung direkt auf den Beschauer zu. Die Paioniosnike wird ganz falsch beurteilt, wenn sie als Beweis für ein Streben nach starker räumlicher Wirkung gelten soll; sie hält sich gleich einem Papierdrachen schwebend in der Luft: das Problem des Näherkommens, Vorwärtsdringens hat erst eine viel spätere Zeit ernsthaft in Angriff genommen. Auch die polykletischen Statuen bleiben gleichsam an Ort, trotz ihres typischen «Schreitmotivs»; über die Gründe dafür wird in anderem Zusammenhang zu sprechen sein. In der Regel wird alles Geschehen am Betrachter vorbeigelenkt, und so wie die Nereiden vom Grabmonument in Xanthos ⟨Fig. 41⟩ seitwärts dahinhuschen, entwickeln sich auch ganze Szenen reliefmäßig, das heißt der Bildebene parallel. Selbst bei völlig freistehenden Figuren fällt die

geringe Ausnützung der Tiefe auf, es ist auch hier die Abrundung des Körpers und seiner Gliedmaßen, worauf das Interesse des Künstlers in erster Linie gerichtet ist ⟨Fig. 40⟩.

Auch die Haltung wird gelockert und bewegt, sie bekommt etwas Schmelzendes, weich Nachgiebiges, und angesichts der lässig gelagerten Gestalten, welchen das Auge nun überall begegnet, ist man in der Tat versucht, von einem «hingegossenen» Liegen oder Sitzen zu sprechen. Die männliche Eckfigur aus dem westlichen Parthenongiebel wird als Personifikation eines Flusses ⟨Kephissos⟩ gedeutet, wahrscheinlich mit Recht, es lassen sich sachliche Gründe dafür geltend machen, und dann ist es wohl allgemeine Empfindung: glücklicher könnte das Wesen der strömenden Flut nicht versinnlicht werden als in diesem geschmeidig sich windenden Leib, dem entlang die Falten eines leichten Manteltuches gleich rieselndem Wasser spielen. Vielleicht hat wirklich der Künstler so etwas sagen wollen, allein dann würde es sich doch nur um die bewußte Steigerung einer bereits herrschenden Formensprache handeln. Oder löst nicht jede Liegefigur dieser Stilstufe beim Beschauer die Vorstellung einer lose bewegten Masse aus? Am entschiedensten wohl die herrliche Göttin der «Tauschwestern»-Gruppe im anderen Giebel, denn ihre Glieder dehnen sich so leicht und frei, als ruhten sie nicht auf festem Grund, sondern im Geschaukel eines Wellenbades, an das die allseits aufsprudelnden Gewandfalten lebhaft genug erinnern. Beim männlichen Gegenstück, dem nackten jugendlichen Dionysos, hält dieser Unrast einer aufgewühlten Draperie das fortwährende Steigen und Fallen kraftgesättigter Körperlinien die Wage. Auf diese Entbindung der Umrisse ist das geheimnisvoll drängende Leben zurückzuführen, das nun selbst die Bilder absoluter Ruhe verraten. Am Deckel des lykischen Sarkophags aus Sidon wird die starre Pose der hockenden Sphinx, mit dem gereckten Löwenleib und den emporgerichteten Schwingen, gleichsam aufgeweicht, ganz abgesehen vom beseelten Ausdruck, öffnen schon der machtvolle Schwung der Flügelkontur, das Vorwölben der Brust und das Zurückbiegen von Hals und Haupt dem Pulsen des Menschenblutes die Bahn in die schematische Verkörperung eines archaischen Ideals. Ebenso wird dem feierlichen Thronen der Gottheit dadurch, daß der eine Fuß sich vorschieben muß, jene steife Eckigkeit genommen, die auf älteren Darstellungen für dieses Motiv so bezeichnend ist, und es ergibt sich so ein allmähliches Abfließen der Körperkontur, wie es in ganz entsprechender Weise die gleichzeitige Architektur anzudeuten liebt, indem sie Wand und Säulenschaft über dem Boden etwas auseinandergehen läßt. Unter den sitzenden Götterfiguren des Parthenonfrieses aber wird man nicht eine einzige finden, die nicht mit allen Mitteln dem Eindruck des Stabilen entgegenzuwirken suchte. Da werden die Beine lässig ausgestreckt, übereinandergeschlagen oder unter den Sessel gezogen, die Füße bald gekreuzt, bald weit getrennt, die Knie aus-

einandergelegt, und diesem lockeren Verhalten der unteren Extremitäten antwortet dann eine möglichst zwanglose Bewegung des Oberkörpers, der entweder bequem in sich zusammensinkt oder sich hintenüberbiegt: unter keinen Umständen darf die Rückenlinie in steiler Vertikale fallen. Sehr oft dreht sich der Leib so völlig um die eigene Achse, daß Gesicht und Füße nach entgegengesetzter Richtung sehn: ein Schema, an dem sich schon die Frühklassik gelegentlich versucht hat ‹sitzende Athena auf einer Metope vom olympischen Zeustempel›, das jetzt aber immer wieder angebracht wird, besonders in der Vasenmalerei, und stets mit derselben flüssigen Rotation des gesamten Körpers, die jenen älteren Beispielen noch unerreichbar ist.

Eine reiche Auslese der für diese Stilperiode besonders charakteristischen Posen bieten die Reliefs vom sidonischen Satrapensarkophag. Das Denkmal ist jünger, als vielfach angenommen wird, man lasse sich durch manche altertümliche Formen, die im Hinblick auf die Provenienz des Werkes wohl verständlich sind, nicht irre machen und halte sich an die Kennzeichen entschiedenen Fortschritts. Und da haben wir neben dem lässigen Sitzen und Liegen auch eine Reihe von Beispielen für den bewegten Stand, besonders auf der einen Schmalseite des Sargkastens, es sind dieselben Motive, die auch in der statuarischen Plastik sich nun so großer Beliebtheit erfreuen. In Otto Ludwigs Makkabäern preist der bekehrte Joel-Menelaus das freie Stehen mit angezogenem Knie, das er von hellenischen Götterbildern kennt: «das so weit schöner ist als unser jüdisch gemeines Stehn auf straffem Bein». Auch dieses sei ein altes Vorurteil, komme von dem Eigensinn der Juden, mit dem sie sich dem Strom der griechischen Bildung abgeschlossen, daraus alles abgestorbene Völkertum des Morgens neues Leben trinken müsse. Nun, ihre «gestreckte Kniezeit» hat die Kunst der Griechen auch gehabt, sie ist von langer Dauer gewesen und sehr stark beeinflußt von jenem Schönheitsideal des Ostens, das die feierlich gestraffte Haltung verlangt. Erst mit dem Anbruch der reifen Klassik sind diese Begriffe als grundsätzlich erledigt zu betrachten. Selbst bei annähernd gleichmäßiger Gewichtsverteilung ist das eine Bein im Knie gebogen und macht den Eindruck, weniger stark belastet zu sein. Und schon dieser leichte Schlag in die Kniekehle bringt die ganze Figur ins Rütteln und Hüften wie Schultern aus ihrer horizontalen Lage, es ist nun Sache des Rumpfes, mit den ihm selbst innewohnenden Kräften Balance zu halten. Das Schauspiel gewinnt natürlich an Interesse, da wo der Gegensatz zwischen den Funktionen von Stand- und Spielbein sich verschärft. Je weiter der nur lose aufgesetzte Fuß des letzteren sich nach vorne, nach hinten oder seitwärts schiebt, um so lebhafter wird auch der ganze Oberbau in Mitleidenschaft gezogen, und nun schwingt oft die Bewegung bis in die letzten Endigungen des Körpergewächses hinauf, selten, daß Hals und Kopf dem allgemeinen Ziehen und Kreisen widerstehn. An der herrlichen Bronzestatue des sog. Idolino ‹Fig. 40› gibt es keine tote

Stelle mehr; der linke Arm hängt wohl untätig herab, aber nicht ſchlaff, ſondern frei pendelnd, und alle Gelenke ſpielen.

Bei ſo weitgehender Lockerung des Organismus iſt es nur natürlich, daß das einfache Daſtehen in vielen Fällen nicht mehr genügen will. Der Körper hat das Bedürfnis, ſich anſchmiegen zu können, und das führt nun zu jenen prachtvollen Gruppenbildungen, wo Figur an Figur ſich lehnt, die eine ſich in den Schoß der andern bettet. Immer häufiger geht die Kunſt darauf aus, das Einzelne aus ſeiner Iſoliertheit zu löſen und mehrere Elemente zuſammenſchmelzen zu laſſen zum bewegten Ganzen. Wo es am menſchlichen Partner fehlt, fängt ein tektoniſches Glied den ſchräggeneigten Leib auf und dient ihm als Rückenlehne ⟨z. B. Grabrelief der Ameinokleia⟩; oder der Rumpf ſinkt leicht in ſich zuſammen und ſucht ſich eine vorſpringende Kante als Halt ⟨Grabmal vom Iliſſos, Klagefrauenſarkophag⟩. Beſonders die Motive des ſeitlichen Anlehnens — an Pfeiler, Säule oder Stamm — haben der Plaſtik eine Fülle neuer Möglichkeiten gebracht. Dadurch daß der Körper nicht von ſeinen natürlichen Stützen allein getragen wird, daß ſein Gewicht ſich nicht bloß auf die Beine legt, ſondern auf einen feſten Gegenſtand daneben, wird die Bedeutung der ſenkrechten Achſe völlig aufgehoben. Es entſtehen reichere Rhythmen im Umriß des Ganzen, kühnere Kurven, ein ſo ſtarkes Ausbiegen und Hinüberneigen, wie es beim freien Stand allein nicht durchführbar wäre. Schon bei Polyklet und ſeiner Schule fängt es an, taſtend noch und unſicher; das vierte Jahrhundert gibt dann die vollkommene Löſung. Und hier iſt nun der Name desjenigen Künſtlers zu nennen, dem dies Problem des ſeitlich geſtützten Körpers die reichſte Förderung verdankt: Praxiteles. Sein Hermes lehnt ſich gegen einen Baumſtrunk, und der Kleine, der ſeiner Pflege anbefohlen iſt, hockt auf dem aufgelegten linken Arm. Die Beine des Hermes werden ſo zum Teil von ihrer Laſt befreit, die Stütze iſt als notwendiges Glied mit einbezogen in die Kompoſition, und aus dieſem Zuſammenwirken zweier tragender Kräfte ergibt ſich ein bewegliches, äußerſt reizvolles Wechſelſpiel. Geſteigert finden wir das alles in der Statue des ausruhenden Satyrs, indem hier die weiche Krümmung der Figur, noch beſonders betont durch die gewundenen Schrägen des umgehängten Fells und der Extremitäten, an einen leichtgeſpannten Bogen erinnert. Beim Apollon Sauroktonos endlich verzichten die Füße faſt ganz auf ihren Dienſt und ſind ſehr nahe zuſammengerückt: die Kontur der Statue iſt unten eng und ſchmal, weitet ſich dann, verengt ſich wieder, und wie ein Halm, der im Winde ſchwankt, wogt die Maſſe des Leibes hin und her. Das weibliche Gegenſtück dazu wäre die Hygieia der attiſchen Votivreliefs, die in ganz entſprechender Weiſe ſich gegen den Baumſtamm legt.

Wir dürfen davon abſehen, die verſchiedenen Typen einzeln durchzunehmen; gemeinſam iſt ihnen allen, daß nun auch der Arm als Stütze dient und

damit aktive Funktionen übernimmt, die ihm bisher fremd gewesen sind. Man kann jeder archaischen Statue beide Arme abschlagen, sie fällt deswegen nicht um. Jetzt aber sehen wir auch die oberen Extremitäten oft so stark an der statischen Aufgabe beteiligt, daß kein Glied mehr entbehrlich scheint. Und daran liegt es nun, wenn der fragmentarische Charakter bei einem Torso der klassischen Kunst viel schwerer ins Gewicht fällt als bei irgend einem älteren Werk in entsprechend verstümmeltem Zustand. Es ist aber auch klar, daß ein so energisches Mitarbeiten des Oberkörpers in seitlicher Richtung ‹die dritte Dimension spielt hier kaum eine Rolle› eine gewaltige Bereicherung des Gesamtbilds bedeuten muß.

Klingt es affektiert, wenn von einer bewegten Bewegung gesprochen wird? Wir finden keinen treffenderen Ausdruck, um das Besondere zu bezeichnen, was diese Zeit am Spiel der Körperfunktionen vor allem interessiert. Nicht als ob man nach Momentbildern von jäher Heftigkeit Verlangen trüge, im Gegenteil. Wie eine Hand mit ruhiger Geste die Spende gießt, aus erhobenem Salbgefäß langsam die Tropfen niederfallen läßt, den Schleier zieht, an der Schleife der Sandalenriemen nestelt, mit lässiger Eleganz die Siegerbinde um die Locken windet: aus der leisesten Regung kann eine Schönheit hervorgezaubert werden, welche das ganze Bild durchstrahlt. Und eigentlich niemals wird der Kulminationspunkt des Geschehens aufgesucht — wo die Bewegung gleichsam für einen Augenblick stillsteht, wie beim myronischen Diskobol —, sondern das An- und Abschwellen derselben. Für die Siegerstatue eines Athleten ‹Diskoswerfer, Vatikan› wählt man jetzt statt des Motivs des Wurfes einen an sich belanglosen Zug der Vorbereitung. Der Zuschauer soll darauf achten, wie der Körper sich aus der Ruhe löst und allmählich in Bewegung übergeht. Reizvoller als das Schreiten selbst ist der Ansatz dazu, das Zurechtschieben des Mechanismus, wobei das Tempo nicht etwa den Ausschlag gibt: es kann ein getragener Gang sein, schleppend und schleichend, oder behende, leicht, auf federnden Sohlen. Kommt es aber zu stürmischer Eile, so wirbelt alles gleich einer lodernden Flamme auf; beim Galopp berühren die Pferde den Boden kaum, das Tanzen nimmt den Charakter des Schwebens an. Doch auch hier ist es stets auf das Transitorische abgesehen, und jede Bewegung wechselt eine neue aus. Keine andere Kunst hat das einfache Motiv des Schaukelspiels zu so brillanten Wirkungen benützt: das Auge erlebt die rhythmische Schwingung mit, die hin- und hergeht wie das Pendel der Uhr.

Für das Schweben selbst hat man erst jetzt den überzeugenden Ausdruck gefunden, und wohl nichts kennzeichnet so anschaulich die Tendenzen des neuen Stils wie die großartige Sicherheit, mit der sich die menschliche Figur in der Höhe bewegt. Von jeher hat das Flugproblem die griechische Kunst beschäftigt; allein wie unendlich naiv muten die älteren Versuche an: die Niken

und Harpyien und Gorgonen, Perseus mit seinen Siebenmeilenstiefeln, im gespreizten Knielaufschema des Archaismus. Sprungweise, in mächtigen Sätzen geht die Reise durch die Luft, und das Abstoßen vom Boden geschieht mit einem jähen Ruck, wie wenn ein Gummiball von harter Unterlage abprallt. Die Gestalten werden gleichsam durch den Raum geworfen. Noch der Frühklassik will ein wirkliches Fliegen nicht glücken; sie hängt den Körper an imaginären Fäden wagerecht auf, mit zurückgebogenen Beinen, doch glaubhaft wirkt das nicht. Nun aber wird eine Lösung gefunden, die es dem gefiederten Leib gestattet, mühelos und dauernd sich in der Schwebe zu halten. Und alsbald wimmelt es von niedlichen Eroten und jenen Flügelmädchen, die den Sieg bedeuten; lose gaukelnd treiben sie einher, gleich Blumensamen in den Winden. Wo immer Athena sich zeigt, zu ihren Häupten muß die graziöse Begleiterin flattern, auch in den Parthenongiebeln fehlt sie nicht. Dem Paionios aber ist mit der überlebensgroßen Marmorstatue seiner fliegenden Nike gelungen, was vordem noch keinem gelang: vom luftgeschwellten Mantel, von sachte wiegenden Schwingen getragen, gleitet die Hehre langsam herab. Noch berühren ihre Füße den Boden nicht; ein Adler schießt unter ihr weg und stellt so die tektonische Verbindung mit der schlanken Basis dar, die ihrerseits wieder hoch über die ganze Umgebung hinausragt und das Kind einer kühnen Phantasie der lichten Bläue in die Arme legt. Wenn hier schon der Vogel des Zeus, einfach durch sein Dazwischenfahren, die Göttin vom Boden trennt, so traut die weitere Entwicklung ihm noch ganz andere Dinge zu, und in einer Erzgruppe, die Leochares geschaffen, sehen wir den jugendlichen Ganymed, vom Adler gewaltsam entführt, geradeswegs in den Himmel schweben.

Das Werk des Leochares gehört der Übergangszeit zum Hellenismus an; es ist das letzte Wort, das die Klassik zum Thema der überirdischen Bewegung zu sagen hatte. Man darf dabei nicht nur an die vereinzelten plastischen Experimente denken, in welche der Zufall uns Einblick verschafft. Die Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts ist andauernd mit diesen Fragen beschäftigt, und ihre Einbildungskraft bevölkert den ganzen Luftraum mit den beschwingten Geschöpfen der Geisterwelt. Auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen umschwirren die schimmernde Stele winzige Seelchen von schemenhafter Gestalt: gleichsam eine Personifikation der Moderluft, die über Gräbern zittert. Hoch oben auf First und Ecken der Tempeldächer ⟨Delos, Epidauros⟩ regen Niken und Windgötter ihre Schwingen; die Figuren haben nicht mehr das starr Stabile, das den streng symmetrischen Silhouetten archaischen Akroterschmucks eignet; sie gleichen vielmehr Schmetterlingen, die zu kurzem Aufenthalt nur sich auf die Blume niedersenken. Am Nereidenmonument von Xanthos tanzen die Meermädchen leise über schaukelnde Wellen hin ⟨Fig. 41⟩. Auch am Himmelsgewölbe wird es lebendig; das Auge folgt dem Wandel der Gestirne, den Bewegungen der Sphärenwelt.

Die Malerei hat diese Dinge aufgebracht, auf Vasenbildern treffen wir sie häufig, aber auch die Skulptur macht sie ihren Zwecken dienstbar. Was die Kunst anderer Zeiten durch gewissenhafte Schilderung des Naturvorgangs selber auszudrücken sucht, wird hier in menschliches Tun übersetzt. Der Sonnengott treibt das Gespann seiner schnaubenden Renner empor, und seinem Glanze muß Selene weichen; still lenkt sie ihr Tier talwärts, um in den Fluten des Okeanos zu verschwinden. Meist handelt es sich hier um Begleitmotive, sie rahmen eine Szene des Mythus ein. Indessen gibt es auch Gemälde, die lediglich das Geschehen am Firmament zum Vorwurf haben; dann wird auch die flüchtige Morgenröte mit aufgenommen und das Gewimmel der Sterne, die beim Nahen des Tages eilig sich von dannen machen; als badende Knaben stürzen sie sich kopfüber ins Meer, tummeln sich ein Weilchen noch im Gischt, tauchen unter und sind fort.

Niemals wieder ist die Bewegtheit des Unendlichen mit so schlichten Mitteln in sinnlich klare Formen aufgefangen worden. Es gibt keinen Stillstand, alle Elemente sind im Fluß. Kein Wunder, daß nun auch auf Erden nichts mehr in stumpfer Ruhe verharren mag. Was vordem gebannt und gefesselt war, lechzt nach Befreiung. So geschieht es nun auch zum erstenmal, daß das Gewand sich selbständig macht, seine eigenen Wege geht; es emanzipiert sich von der plastischen Grundlage und löst sich von Rumpf und Gliedern. Je mehr aber diese ihrer Umhüllung entledigt werden, um so mehr erscheinen die Stoffmassen zu tätigem Leben erweckt. Immer wieder macht der Chiton den Versuch, von Schultern und Brust herabzugleiten ‹Parthenonfries und Giebel, Schutzflehende Barberini, sog. Genetrix und viele Statuen von Göttinnen›. Während jedoch später, in der hellenistischen Periode, diese Entblößung des Oberkörpers unzweifelhaft realistischen Motiven entspricht und den sinnlichen Reiz von Haut und Fleisch zur Geltung bringen will, sammelt sich hier das Interesse auf die Gewandbewegung als solche; wie das Tuch sich sinken läßt und ins Rutschen gerät: das ist der Vorgang, welcher das Auge in erster Linie fesselt. Und dann berauscht es sich recht eigentlich am Anblick der vom Körper befreiten Gewandpartien, die flatternd und wehend weithin den Raum durchziehen. In archaischen Darstellungen, auch in solchen der Frühklassik noch, werden freie Tuchenden schlaff hängend wiedergegeben oder schräg abstehend, doch so steif und gerade, als seien sie künstlich gestärkt. Nun aber wühlt es überall in Schleiern, Mänteln und Röcken; sie werden vom Lufthauch erfaßt, gehoben und gebläht. Oft genug ist diese Unruhe äußerlich in keiner Weise motiviert, und bisweilen steht sie in auffälligem Widerspruch zur Situation; allein es wird nun eben gern gesehen, wenn selbst bei vollkommen ruhiger Haltung das langwallende Kleid klatschend um die Beine schlägt, wie das Fahnentuch um die Stange. Es handelt sich hier um Eigenbewegungen des Gewandes, die einfach aus der Freude an der belebten Materie zu erklären sind.

Mit dem Aufpeitschen der Draperie zu stürmischer Bewegung verfolgt diese Kunst einen doppelten Zweck. Einmal kommen so Bilder von großartigstem malerischem Reichtum zustande, indem die vom Körper losgeschälten und hinter ihm ausgebreiteten Flächen der figürlichen Erscheinung eine wirkungsvolle Folie schaffen. Gewiß hat die Malerei als erste diese Effekte ausprobiert, dann aber finden sie Eingang auch in Reliefkunst und Rundplastik. Die Mädchen vom Nereidenmonument ⟨Fig. 41⟩ und die Tempelakrotere von Delos, die Paioniosnike und die laufende Frau im Ostgiebel des Parthenon, sie alle lassen vor dem Dämmerschatten dieses beweglichen Hintergrunds, den tiefe Färbung noch verstärkt haben muß, die Pracht des blühenden Leibes in lichtem Glanz erstrahlen. Auch das vierte Jahrhundert verzichtet nicht auf dies Spiel mit kräftigen Tonkontrasten, wie die Skulpturen vom Asklepieion zu Epidauros, die Leda des Timotheos und zahlreiche Terrakotten beweisen. Die Flächenkunst aber bedient sich der flatternden Mäntel und Gewandzipfel in weitestem Umfang zur Füllung und Belebung des Bildraums. Die Bewegungen streben auseinander, es ist kein einheitlicher Zug; aber wo das Gestöber einmal aussetzt, wie in der Jagdszene des Satrapensarkophags ⟨Fig. 46⟩, wirkt diese plötzliche Windstille höchst sonderbar, das Auge vermißt die gewohnte rauschende Begleitung und tastet im leeren Feld. Gegen die flächige Anlage des Ganzen erhebt sich aber bis zuletzt kein Widerspruch. Das Tuch breitet sich fast restlos in der Ebene aus, höchstens daß es sich, einem gespannten Segel vergleichbar, in leichter Krümmung rückwärts wölbt. Der Unterteil eines weiten Rockes schlägt nach beiden Seiten auseinander; niemals begegnen wir jener heftigen Ausnutzung der dritten Dimension, ohne die der Hellenismus keine Bilder schaffen mag. Wohl wechseln gern tiefgehöhlte Faltentäler mit stark vorspringenden Graten; allein die Massen sollen sich nicht zu quirlender Bewegung verdrehen, es bleibt beim einfachen Nebeneinander von Dunkel und Hell ⟨Fig. 42⟩.

Ein zweites Moment, das zur Lockerung der Gewandmassen führen mußte, ist das Verlangen nach dem Liniengewoge von Rändern und Falten. Die Umrisse verlaufen in welligem Zug. Die nervös zuckende Kontur des hellenistischen Stils, die zackig zerrissenen Säume und die knitterigen Brüche der Fläche hält sich der klassische Geschmack noch fern. Nur was in weichen Kurven geht und in schwellendem Bogen, ist schön. Das gilt auch für die Innengliederung des Gewands. Man nennt das «Falten», indessen auf überzeugende Charakterisierung des Stofflichen kommt es dieser Kunst bei ihrer Strichgebung nicht an. Die Wirklichkeit kennt solche Falten nicht, so dichtgedrängt, so endlos langgezogen, schmiegsam und schmelzend weich. Als sei das Kleid entfasert oder aus eitel Sonnenstrahlen gewoben, spielt es bald nur als zarter Hauch um die Formen herum, bald klebt und preßt es sich an, wie ein dünnes Tuch in angefeuchtetem Zustand es etwa zu tun vermag, und

der Akt wird völlig ſichtbar unter dem Gewand, das keine Decke mehr und nur ſcheinbar eine Hülle iſt. Seine Rolle im Kunſtwerk beſteht vielmehr darin, den optiſchen Reichtum der figürlichen Darſtellung durch die Bewegungen eines flüſſigen Lineaments nach Möglichkeit zu ſteigern. Die Richtung der Linien ſelbſt kümmert ſich um das Geſetz der Schwere nicht und überhaupt wenig um die Ergebniſſe ſinnlicher Wahrnehmung. Man hat nicht unrecht, wenn man angeſichts der Parthenonſkulpturen mit ihrem wirklichkeitsfremden Faltenſyſtem von einem «idealen» Gewande ſpricht.

Es gibt nur die eine Vorſchrift, der jede Art von klaſſiſcher Gewandſtiliſierung ausnahmslos ſich fügt: beweglich müſſen ihre Striche ſein. Man duldet keine leblos hängenden Maſſen, und niemals hat die Vertikale jene harte Geradlinigkeit, die noch für die unmittelbar vorausgehende Kunſt der Ausdruck des Grandioſen war. Wo dem Gefälle kein äußeres Hindernis ſich in den Weg ſtellt, rieſelt es gleich fließenden Waſſern den Leib herab, und bei jenen ſchalartigen Mäntelchen, welche die Männer gern um die nackten Schultern tragen, beben die Furchen wechſelnd hin und her. Lehrreich iſt ein Vergleich der Anakreonſtatue mit dem Oinomaos aus dem olympiſchen Oſtgiebel: dort die großzügige Ruhe in Körperhaltung und Überwurf, hier dieſelbe lockere Weichheit im unſicheren Stand wie im ſchaukelnden Zug der Fältelung. Auch ſchräg läßt man gerne die Falten laufen, und im gegürteten Rock ſchieben ſie ſich zum Fächerbündel zuſammen, das dann unterhalb des Gürtels in umgekehrter Richtung wieder auseinanderſtrahlt. Aber mehr als alles andere liebt dieſe Zeit den runden Schwung, und wenn irgendwo die Bezeichnung «Faltenwurf» berechtigt erſcheint, ſo iſt es hier der Fall. Die Kurven ſind einzeln hingeſtreut: verirrte Halme, die loſe am Boden treiben, dann wieder ſammeln ſie ſich zum Strom, um machtvoll rauſchend die Formen zu umſpülen. Ein Prachtbeiſpiel: die «Sandalenbinderin» der Nikebaluſtrade, deren gebückte Geſtalt von ziehenden Linienfäden völlig eingeſponnen wird. Launiſch genug geht es bei dieſem Spiel oft zu, und um die Jahrhundertwende kommt eine Stilrichtung zum Wort, wo das krauſe Gefält merkwürdig an die Linienſprache der ſpäten Gotik erinnert. Allein die Bewegung mag noch ſo heftig wirbeln und kreiſen, ſie artet nie zum Strudel aus, der in die Tiefe zieht, alles geſchieht an der Oberfläche. Um bei dem Bilde zu bleiben: das Gewand gleicht dem Waſſerſpiegel, den in jagender Haſt ein Windhauch ſchürft.

Von dieſem entfeſſelten Leben wird nun alles natürliche Gewächs erfaßt. Man achte auf die Bewegung des Haars. Da ſchildert uns ein Vaſengemälde ‹Stamnos in Neapel› den Taumel einer nächtlichen Dionyſosfeier bei Fackelſchein: die begeiſterten Weiber umtanzen das Götterbild und ſchütteln in wilder Ekſtaſe ihre Lockenpracht. Die Szene kommt ähnlich bereits auf einer Vaſe des ausgehenden Archaismus vor ‹Hieron-Schale, Berlin›, und auch da

ſchon wallen die langen Strähnen unſtet umher; nur iſt jede einzelne ſauber ins Ornamentale umſtiliſiert, während ſie hier frei und ungebärdig lodern und flackern. Nun aber der Kontraſt dazu: es iſt eine unter den Frauen, die in ruhiger Haltung, den Trank kredenzend, am Opfertiſch ſteht; ihr aufgelöſtes Haar hängt ſchlicht herab, ſchmiegt ſich an Hals und Schultern. Und da ſieht man ganz deutlich, wie das Haar fließt, lang und glatt, in weichen Wellen. Die Malerei hat es leicht, mit breiten Pinſelſtrichen dieſen Schleichwegen der Locken nachzugehen, und für eine Weile wird die Gliederung des Haars in flüſſigen Striemen zur Manier. Aber zu gleicher Zeit verſucht auch die Rundplaſtik mit ihren Mitteln den gleichen Eindruck zu erwecken ⟨Statue des Ares Borgheſe⟩. Daß für Mähnen und Schweife der Pferde dasſelbe gilt, verſteht ſich von ſelbſt. Ein Wort dürfte noch die Bildung der Flügel verdienen. Die archaiſche Kunſt krümmt den Fittich ſichelförmig, aber ſo ſtarr und als einheitliche Maſſe feſt umriſſen, daß er unbeweglich daſteht wie die Mondſichel am Himmel. Der klaſſiſche Stil ⟨vgl. Fig. 43⟩ bedarf des krampfhaft geſpannten Bogens nicht; auch bei leiſeſter Schwellung wird ſich der Beſchauer überzeugen können, daß der Flügel geſchmeidig ſich auseinanderlegt und ſämtliche Federn ſich ſträuben.

Zum erſtenmal wieder, ſeitdem jene muntere Unmittelbarkeit der kretiſchen Frühkunſt verwelkte, wird die Pflanze als ein frei treibendes Geſchöpf empfunden. Es rauſcht im Schilf, wenn Charons Nachen ans Ufer ſtößt, die langen Stengel ſchwanken. Daß die Klaſſik auf landſchaftliches Beiwerk im allgemeinen wenig Wert legt, iſt wohl wahr. Aber wo einmal ein Baum in das Bild aufgenommen wird, aus ſachlichen Gründen, iſt nichts mehr von der ornamentalen Verzaubertheit zu ſpüren, die alle archaiſche Zeichnung beherrſcht; wohlig breitet er ſeine Äſte aus, und Zweige und Blätter müſſen ſich recken und regen. Selbſt in tektoniſcher Verwendung erſcheint die pflanzliche Form belebt, und wenn wir die lange Serie der Lekythenbilder mit Szenen am Grabmal durchgehn, werden wir oft genug im Zweifel gelaſſen, ob es beim Akanthosſchmuck der Stele um künſtlichen Dekor ſich handelt oder um natürlich wucherndes Kraut. Zwanglos ſpielen die blumigen Ranken der Gewandmuſter über die Fläche hin; man hat dafür den ſehr bezeichnenden Ausdruck «Verlebendigung des Ornaments» geprägt. Er iſt auch auf die einfachen Rahmenmotive aus vegetabiliſchen, aber rein abſtrakt empfundenen Formen anzuwenden, und unter dieſem Geſichtspunkt verdient das ſchmale Band mit ſchrägliegenden Palmetten, wie es der großartige Krater in Bologna mit dem Beſuch des jugendlichen Theſeus auf dem Meeresgrunde zeigt ⟨Fig. 43⟩, noch ein beſonderes Wort. Das Bild ſelbſt ſchildert uns das Leben in Poſeidons Reich, allein die ewige Unraſt der Flut, wo Welle ſich auf Welle legt, iſt auch in dieſen ornamentalen Fries gedrungen, und das geheimnisvolle Rauſchen, das aus den Tiefen der Muſchel zu uns ſpricht, hier hat es ſich in

ſtrömende Linien umgeſetzt. Es iſt nicht die kraftſtrotzende Bewegung, wie ſie das naturaliſtiſche Rankenwerk des ſpäteren Barockſtils liebt: mit derſelben weichen Anmut, mit der die beiden Meermädchen ſich aneinander ſchmiegen, neigt jede Palmette ſich ihrer Nachbarin zu und drückt ſie ſchmeichelnd nieder. Von dieſem ſymboliſchen Ausdruck der bewegten Ruhe ſchaue man jetzt nochmals zurück auf jenes leiſe Schwellen der architektoniſchen Glieder, von dem wir ausgegangen ſind: der Kreis hat ſich geſchloſſen.

In der Tat, bei ſolchen Feſtſtellungen könnte man es bewenden laſſen und einen Strich unter dieſen Abſchnitt ziehen. Alles was im bisherigen unter dem Begriff der «Bewegtheit» zur Sprache kam, weiſt nach demſelben Pol, und es iſt nichts dagegen zu ſagen, wenn jemand das geſamte Stilphänomen aus rein optiſchen Bedürfniſſen erklärt haben möchte. Ja man kann noch weiter gehen, die Sache auf das Gebiet der Stoffwahl ausdehnen und die ausgeſprochene Vorliebe für bewegtes Geſchehen überhaupt, welches die klaſſiſche Kunſt beherrſcht, den gleichen Tendenzen zuſchreiben. Es iſt, als ſei dem Menſchen erſt jetzt die ſchwungvolle Schönheit entfeſſelter Leidenſchaften aufgegangen; ſchon ſeiner augenfälligen Reize wegen hat man alles Sprühende, Tumultuariſche ſo gern: feurig ſprengende Roſſe und Wagen in raſender Fahrt, hitzig erregte Jagd- und Kampfſzenen, ekſtatiſche Tänze. Das Motiv des Frauenraubs iſt auch der archaiſchen Kunſt nicht fremd ⟨vgl. die Giebelgruppe aus Eretria, Fig. 27, und die Bemerkungen dazu auf Seite 75⟩, aber ſo wie es jetzt der Maler Meidias behandelt ⟨Fig. 38: Entführung der Leukippiden durch die Dioskuren⟩, hat es ein völlig verändertes Ausſehen bekommen; der Sturm wühlt in Haaren und Gewändern, und die fiebernde Aufregung des ganzen Vorgangs projiziert die Elementargewalt des erotiſchen Drangs klar und überzeugend in die Sichtbarkeit. Und doch kommt man mit der einen Formel nicht aus, wenn es ſich darum handeln ſoll, Stoff und Stimmung der klaſſiſchen Kunſt zuſammenfaſſend zu charakteriſieren. Schon rein zahlenmäßig überwiegen ſogar die Denkmäler, die weiter gar nichts geben als das einfache Beiſammenſein mehrerer Figuren; es ſei bloß an die Maſſe der Grabreliefs erinnert und an die Interieur- und Friedhofsſzenen der Gefäßmalerei. Das oben beſprochene Vaſenbild, das die Ankunft des jungen Theſeus bei Amphitrite und Poſeidon zum Inhalt hat ⟨Fig. 43⟩, erzählt die Geſchichte im gedämpfteſten Adagio; die begehrliche Geſte des Knaben iſt die einzige ſtarke Bewegung im ganzen Bild. Die Gottheiten ſehen dem kecken Eindringling in vornehmer Gelaſſenheit entgegen, die zuſchauenden Mädchen verhalten ſich ganz ruhig, leiſe und ſchüchtern nur rührt die Letzte an ihr ſchmuckes Tympanon. Was hier vor ſich geht, mit der lautloſen Feierlichkeit eines großen Wunders, will nicht nur durch den Sehapparat aufgenommen ſein, ſondern mit den feinſten Nerven des Gefühls; denn es iſt ein inneres Leben, das durch die ſtille Runde rieſelt. Und hat man nicht die Empfindung, als ob die vielen glänzen-

den Augenſterne — um ein Dichterwort zu zitieren — miteinander «eine ſtumme, aber fließende Sprache» reden?

In einer Unterhaltung zwiſchen Sokrates und Parrhaſios, die Xenophon uns aufgezeichnet hat, werden Ziel und Grenzen des künſtleriſchen Schaffens erörtert. Nicht nur das Äußere der körperlichen Erſcheinung, heißt es da, ſei darſtellbar und darſtellenswert, ſondern auch das Innere des Menſchen, Charakter und Gemüt. Die Seele ſpreche durch das Auge, die Züge des Geſichts geben ihre geheimſten Regungen preis, und alles das laſſe ſich auch malen. Die ganze Auseinanderſetzung iſt im Wortlaut breiter und umſtändlicher, als hier angedeutet wird, und der Rede kurzer Sinn mag dem modernen Leſer ſelbſtverſtändlich und faſt banal erſcheinen. Allein man wolle nicht überſehen, es iſt das erſtemal in der Geſchichte der Menſchheit überhaupt, daß das Verlangen nach dem Ausdruck des Geiſtigen in präziſen Worten an die bildende Kunſt gerichtet wird. Der Maler Parrhaſios, deſſen Stärke gerade in der Schilderung pſychiſcher Vorgänge gelegen zu haben ſcheint, ſteht vor der Sonnenklarheit der Gedanken, welche der Philoſoph mit dialektiſcher Schärfe ihm entwickelt, wie geblendet da; unbewußt hat er ſein Schaffen immer ſchon nach dieſer Richtung gehen laſſen. Aber was hier zwiſchen zwei Großen in der Theorie gefordert und formuliert wird, iſt praktiſch bereits Gemeingut der ganzen Zeit: die ſeeliſche Bewegtheit im Spiegel der Kunſt. Es iſt ein vereinzeltes Vorkommnis, und doch überraſcht es weiter nicht, wenn wir auf dem ſchlichten Bild einer attiſchen Lekythos einem weinenden Mädchen begegnen, wo ſich der Schmerz nicht bloß in Haltung und Geſte, ſondern auch in den Mienen verrät. Denn im allgemeinen kann man ſagen, daß ſich die künſtleriſche Tätigkeit der Klaſſik unausgeſetzt um jene Dinge müht, die nicht greifbar ſind; neben dem Problem der Form iſt es ſtets das zarte Weben einer bewegten Stimmung, was die bildende Phantaſie beſchäftigt. Die Kunſt in der erſten Hälfte des vierten Jahrhunderts vollends beherrſcht mit erſtaunlicher Sicherheit die ganze Stufenleiter des Empfindungslebens von leiſer Wehmut und verträumter Sehnſucht bis zur Glut der Leidenſchaft, die heiß und feurig aus dem Auge lodert: vom lyriſchen Sentiment eines Praxiteles bis zum dramatiſchen Pathos eines Skopas.

Man hat behauptet, die griechiſche Kunſt ſei niemals ſo ſehr «Ausdruckskunſt» geweſen wie in dieſer Periode, und in gewiſſem Sinne iſt es wahr. Freilich will hier unter Beſeelung etwas anderes verſtanden ſein, als was der Hellenismus darunter verſteht. Wer mit der Erinnerung an den geſteigerten Affekt der jüngeren Antike vor die klaſſiſchen Denkmäler tritt und in den Köpfen des Orpheusreliefs das mimiſche Leben vermißt, dem iſt ſchwer etwas einzuwenden. Nicht im Zucken der Geſichtsmuskeln ſucht dieſe Kunſt den Ausfluß pſychiſcher Bewegung, und auch das Spiel der Augen iſt bloß ein ſekundierendes Moment, oder doch nur eines unter gleichwertigen Wirkungsmitteln. Es will beachtet

sein, daß Sokrates mit allem Nachdruck das Eingreifen der Gebärdensprache verlangt und dem beseelten Blick als entscheidende Faktoren Haltung und Bewegung des Körpers zur Seite stellt. Auf den Gedanken, das Antlitz allein oder einen willkürlich begrenzten Leibesausschnitt zum Schauplatz von Gefühlsregungen zu machen, wäre die Klassik nie verfallen, und jene Form der Büste mit momentaner Kopf- und Blickrichtung, wie sie die römische Kaiserzeit für ihre Porträtdarstellungen gern verwendet, hätte sie als eine organische Unmöglichkeit und als ästhetisches Unding abgelehnt. Nur die Menschengestalt als Ganzes besitzt eine wirkliche Ausdrucksfähigkeit, sie behält sie auch da, wo das Gesicht verhüllt oder abgewendet erscheint. Es hat aber auch kaum eine andere Kunst gegeben, welche dem Instrument des beweglichen Körpergewächses Töne von so unmittelbar ergreifender Gewalt zu entlocken vermocht hätte wie diese hier. Alle Linien sind den Gefühlsvorgängen dienstbar gemacht, und jede Bewegung spricht. Das Orpheusrelief ⟨Fig. 44⟩ hat ein bestimmtes Ereignis der Sage zum Inhalt, doch ist die Szene aus dem engen Gehege des Sonderfalls ins Typische und Allgemeine entwickelt, das immer wieder das sterbliche Geschlecht in seinen Tiefen aufzuwühlen pflegt. Die Trennung der Liebenden durch den Tod in dem Augenblick, wo die Zuneigung den höchsten Grad der Innigkeit erreicht und alles um sich her vergißt. Schon im Umriß der Gruppe ist der ganze Zauber der bebenden Stimmung zu spüren: wie die beiden Körper einander entgegenwogen, wie Eurydikes Hand mit der Schulter des Gatten verschmilzt. Und wäre die Gesichtspartie zerstört, so ließe aus der Neigung der Köpfe allein sich schon erraten, daß hier das Auge auf den Grund der Seele des anderen taucht. So wie der Sänger mit einer Zartheit ohnegleichen das Tuch vom Antlitz seines Weibes hebt, so werden in diesem Bild von den letzten Geheimnissen des Menschentums leise die Schleier weggezogen. Wohl ist das Relief die fesselndste Leistung elegischer Stimmungsmalerei, indessen wird man in der attischen Grabmalkunst, die im Schatten des Parthenon aufgewachsen ist, Versuchen ähnlicher Art überall begegnen. Nun ist es gewiß nicht Zufall, daß dieser innere Reichtum zu gleicher Zeit erwacht, wo auch die äußere Gestalt — Gerüst und Gefüge des architektonischen Denkmals sowohl wie Bau und Gebaren aller figürlichen Erscheinung — sich den Fesseln starrer Ruhe für immer zu entwinden sucht. Das Drängen eines bewegten Seelenlebens und die Sehnsucht des Auges nach bewegter Form, sind sie nicht beides Triebe aus derselben Wurzel?

2. Schönheit.

Der tiefgreifende Stilwandel, der innerhalb des fünften Jahrhunderts sich vollzieht, verrät sich nun auch in anderen Dingen, die aus dem neuen Formenideal

allein nicht zu erklären ſind. Man meidet nicht nur alles Harte, Spröde, Ungelenke und erſetzt es durch Weichheit, Fülle und Beweglichkeit: man flieht auch alles äſthetiſch Unſchöne, alles, was rein phyſiſch oder in übertragener Bedeutung häßlich iſt. Dieſe Scheu vor dem Widerwärtigen mußte zur kategoriſchen Abſage an jenen Realismus führen, wie er zu anderen Zeiten auch die Kunſt der Griechen und oft auf lange Dauer hin beherrſcht. Es iſt dies nicht ſo zu verſtehen, als ob man dem Rauhen und den Dunkelheiten des Lebens in weitem Bogen ausgewichen ſei; vielmehr handelt es ſich um die grundſätzliche bewußte Veränderung deſſen, was als abſtoßend oder verletzend empfunden wird, im Sinne einer erträumten, von Schlacken und Flecken gereinigten Exiſtenz.

Wenn wir eine Kopfvignette wählen dürften für dieſen Abſchnitt unſerer Darſtellung, der vom klaſſiſchen Schönheitsbegriff handeln ſoll, ſo müßte es eine Abbildung der Meduſa Rondanini ſein. Dieſe einſt von Goethe aufs höchſte bewunderte Marmormaske ⟨jetzt in der Münchener Glyptothek⟩ iſt im Stile des ausgehenden fünften Jahrhunderts gehalten und geht zweifellos auf ein Original aus jener Zeit zurück. Hier hat die reife Klaſſik ihrer Vorſtellung von erſchütternder Naturgewalt den vollkommenſten Ausdruck geſchaffen. Dies will um ſo mehr betont ſein, als das Bild der Gorgo Meduſa zu jenen Problemen gehört, welche die griechiſche Kunſt ſeit ihren früheſten Anfängen unausgeſetzt beſchäftigt haben; bedeutet es doch, wie Heinrich Brunn in ſeiner geiſtvollen Würdigung des Denkmals mit Recht bemerkt, die älteſte Idealbildung dieſer Kunſt und iſt «wie kaum eine andere, eine reine Schöpfung der Phantaſie ohne Zugrundelegung eines ‚Wirklichen', und ebenſo, weit mehr als andere, ſchon in formaler Beziehung ein Werk künſtleriſcher Abſtraktion». Gerade deshalb muß die ſelbſtherrliche Willkür in Erſtaunen ſetzen, womit dieſer Künſtler die feſtgewurzelten Begriffe einer jahrhundertealten Tradition ausreißt und beiſeite wirft. Es iſt hier alles neu und frei erfunden. Eine halbtieriſche Fratze war das Gorgonenantlitz einſt, von breitgequetſchten Verhältniſſen und mit weitgeöffnetem Rieſenmaul, aus dem zwiſchen fletſchenden Hauern die Zunge frech heraushing, mit wütenden Glotzaugen und gerunzelter Stirn, umſtarrt und behangen mit eklem Gewürm. Was irgend die Natur an Abſchreckendem und Gräßlichem aufzuweiſen hatte, war vereinigt in dieſer Verkörperung des Entſetzens, deſſen bloßer Anblick das Blut gefrieren machen und alles Leben verſteinern ſoll. Daß dieſe Idee als ſolche ſchon der abgeklärten Geſinnung der neuen Zeit von Grund aus widerſtreben mußte, bedarf keiner Verſicherung, und es fällt denn auch auf: die Enthauptung der Meduſe, das ganze Gorgonenabenteuer, einſt ein Paradeſtück der monumentalen Kunſt, iſt zwar nicht ſpurlos von der Bildfläche verſchwunden, kommt aber doch äußerſt ſelten vor. Und was iſt aus dem Symbol des Grauenhaften ſelbſt geworden? Den phantaſtiſchen Aufputz finden wir

beschränkt auf zwei kurze Kopfflügel und die beiden Schlangen, die lose verknotet das Gesicht umrahmen; das letztere ist rein menschlich und völlig unberührt von jeder gewaltsamen Verzerrung. Allein auch die oft vorgetragene Erklärung, daß die Grimasse bestialischer Wut nun durch die regungslose Todesstarre verdrängt sein soll, erscheint uns nicht am Platze. Wenn der im vorhergehenden gemachte Versuch einer allgemeinen Stilanalyse das Richtige getroffen hat, so braucht die Frage nun nicht weiter erörtert zu werden, ob das hier als gebundene und starre Form oder als lebendige und bewegte anzusprechen sei. An diesem Kopf ist, seiner Symmetrie und dekorativen Bedingtheit zum Trotz, alles Leben und Bewegung, vom weichen Geschlinge der schlüpfrigen Schlangenleiber und dem Wogen und Wehen des Haares bis zur unendlich zarten Modellierung des fleischigen Gesichtes und der geöffneten Lippen. Der Eindruck des Unheimlichen ergibt sich hier gerade aus dem rätselhaften Fluidum einer verhaltenen Erregung; man fühlt sich erinnert an das geheimnisvolle Treiben der Wasserwelt, das unter dünner Eisesdecke spielt. Und nun ist dieses Marmorgesicht bannend und fesselnd zugleich, drohend und doch von einer unbezwinglichen faszinierenden Anziehungskraft: weil seine Züge restlos schön sind, zusammengestimmt nach den Gesetzen vollendetster Harmonie.

Wir haben die Erschaffung eines neuen, vom archaischen Typus grundsätzlich verschiedenen Gorgonenideals eine kühne künstlerische Tat genannt. Indessen, als vereinzelte Kundgebung eines individuellen Geschmackes wäre ein Akt von so revolutionärer Wucht schlechterdings undenkbar, hätte er nicht dem veränderten Empfinden der Allgemeinheit entsprochen. Es setzt ein stillschweigendes Übereinkommen mit der Zeitstimmung voraus, die von den alten Greuelbildern nichts mehr wissen will. Wenn Pindar in der zwölften pythischen Ode vom Haupt der Meduse «mit den schönen Wangen» spricht, so muß dieser Wandel im Vorstellungsleben sich damals schon vollzogen haben. Der schrecklichste der Schrecken ist nicht mehr das entstellte, ins Tierische erniedrigte Geschöpf, sondern der Mensch in seinem Wahn und unter dem Zwang verderblicher Triebe; und die Gefahr ist um so gewaltiger, je geschmeidiger sie sich hinter berückender Form verbirgt. Nur was der menschlichen Schönheit teilhaftig ist, hat überhaupt die Macht, auf Menschen Reiz und Zauber auszuüben. Die Idee ist groß und neu, und in dieser Reinheit ist sie nur dem Griechentum der klassischen Periode eigen. Und sie will auch berücksichtigt sein, wenn man nun verfolgt, wie die Welt der Dämonen ausnahmslos und in allen ihren Zweigen die Metamorphose ins Menschliche durchzumachen hat. Es wird nicht verlangt, daß die Merkmale animalischen Ursprungs verschwinden; gerade auf eine Verschmelzung möglichst heterogener Elemente kommt es der klassischen Kunst bei ihren Fabelwesen an. Aber der Raubtierleib der Sphinx trägt nur einen Locken-

kopf von entzückender Anmut ⟨lykischer Sarkophag⟩, und ihr Blick ist weich und träumerisch, wie verschleiert von leiser Melancholie. Die jüngere Terrakottaplastik bringt dann gar das Bild einer kätzchenhaft schmeichlerischen Glätte, und aus dem Gespenst der Vorzeit ist ein reizendes Flügelmädchen geworden. Der Triton erscheint in der archaischen Kunst als phantastisches Ungeheuer, mit Fischschuppen bedeckt bis hinauf zur Brust, in solcher Gestalt führt ihn uns noch Euphronios vor auf seiner Theseusschale ⟨Fig. 28⟩, wo der Wassermann den jungen Helden zur Meereskönigin tragen muß. Wie ganz anders nimmt sich der Seedämon in derselben Szene des Bologneser Kraters ⟨Fig. 43⟩ aus: der ganze Oberkörper ist menschlich gebildet und zudem in kostbares Gewand gehüllt, ein Kranz umschlingt das wallende Haar, aber mehr als diese Äußerlichkeiten bestimmt den Eindruck die würdig schlichte Haltung, mit der er seinen Dienst versieht.

Der Inbegriff zügelloser Brutalität ist für den Griechen seit alters der Kentaur gewesen. Auch jetzt verleugnet er seine Wildheit nicht, noch immer ist er jähzornig und leidenschaftlich, der Trunksucht ergeben, stellt den Frauen nach. Jedoch sein Aussehen erfährt eine zunehmende Verfeinerung und Veredelung: schon in den Metopen des Parthenon gibt es Kentaurenköpfe von großer Schönheit, und in der Folge macht der Typus alle Schwankungen und Launen des jeweiligen Männerideals mit. So ist es nicht verwunderlich, wenn der einst so ungeschlachte Roßmensch bald in graziöser Gangart angetänzelt kommt, das lange Haar in glatten Strähnen zurückgekämmt, wie das gegen 400 v. Chr. Mode wird bei der Lebewelt Athens. Und dann hat auch er seine sanften Stunden. Von einem Gemälde des Zeuxis ist uns bei Lukian eine recht anschauliche Schilderung erhalten: ein Kentaurenidyll, in der Art von Böcklins Tritonenfamilien, auf grünem Rasen lagert die Mutter und säugt ihre Brut, der Papa sieht heiter lächelnd zu. Wie hier das Leben der Wildnis zum erstenmal von menschlichem Empfinden erwärmt erscheint, so stellt auch das Bild der Kentaurin selbst eine neue und originelle Prägung dar. «Der obere, rein menschliche Teil ist durchaus schön bis auf die Ohren, diese allein sind wie beim Satyr gestaltet. Die Vermischung der Leiber, wo die Pferdenatur sich mit derjenigen des Weibes verbindet, ist ein sanfter und kein schroffer Übergang, und durch die allmähliche Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt vom einen zum anderen geleitet.» Die prachtvolle Darstellung auf einer Vasenscherbe gerade dieser Zeit illustriert uns diese Worte Lukians aufs trefflichste, es ist ein jugendliches Frauenantlitz von holdem Reiz, die Pferdeohren allein verraten Namen und Art des seltsamen Geschöpfes. Desgleichen wird jetzt das Gelichter der Satyrn und Silene zu manierlichem Betragen angehalten. Es darf nicht mehr geschehen, daß ein viehischer Unhold in geiler Brunst die Frauenwelt belästigt und in Schrecken jagt, und wo das Lieben nun einmal sein muß,

geht es wohl drollig und possierlich zu, aber Gewaltsamkeit und Zoten sind dabei streng verpönt. Das Zeitalter des Praxiteles hat dann den Typus des schönen Satyrknaben geschaffen, der bis auf die zugespitzten Tierohren und das neckische Schwänzchen im Rücken rein menschlich gebildet ist, von edlem Bau und Ebenmaß der Glieder, ganz dazu angetan, auch den verwöhntesten Augen des anderen Geschlechtes zu schmeicheln.

Es mag der Kunst nicht immer leicht gefallen sein, den Ansprüchen des Publikums zu genügen, wo es um Dinge tragischen Charakters ging. Die Bilder sollen menschliche Teilnahme wecken, und doch muß der Vorgang den Stempel der Noblesse tragen, der Ausdruck des Schmerzes vor allem soll maßvoll und gehalten sein. Eine Szene, wie sie noch der Vasenmaler Sosias zu bringen wagte, wo dem verletzten Patroklos während der ärztlichen Behandlung übel wird und seine Züge sich verzerren, wäre jetzt unmöglich. Die veränderte Auffassung dürfte am eindrücklichsten die Figur des siechen Philoktet auf dem castellanischen Aryballos belegen: wohl retten die Haltung seelischer Niedergeschlagenheit und physischer Erschöpfung, äußerlich schon der Verband um den kranken Fuß die Situation, doch ist das Ganze frei von krassem Realismus und wieder so völlig durchtränkt mit formalen Schönheitsmotiven, daß alles Peinliche sich verflüchtigt und verwischt. Den Philoktet des Parrhasios freilich möchte man sich ganz anders vorstellen, wenn man die Beschreibung des Gemäldes im schwülstigen Stil der späten Epigramme liest. Allein vor blindem Vertrauen in diese literarischen Quellen muß einmal entschieden gewarnt werden. Die erhaltenen Denkmäler der reifen Klassik reden eine sehr bestimmte Sprache. Es ist wirklich so, daß das ästhetische Empfinden dieser Zeit in allen Fällen eine Milderung des Gräßlichen und die Dämpfung des Affekts verlangt. Man wird da schlechterdings nichts zu entdecken vermögen, was dem rücksichtslosen Verismus anderer Kunststufen sich vergleichen ließe. Die zahlreichen Figuren von Verwundeten und Sterbenden auf Schlachtenbildern des ausgehenden fünften und des vierten Jahrhunderts haben alle dieselbe weiche Linie, und es gibt kein Beispiel für jenes qualvoll zuckende Verenden, wie es mit grausamer Deutlichkeit besonders die Plastik der Pergamener zu schildern liebt. Wohl hat Kresilas, ein Meister der perikleischen Epoche, einen Schwerverwundeten geschaffen, «dem die Kräfte schwinden, von dem es heißt, man könne ihm ansehen, wieviel Leben noch in ihm sei» (Plinius). Doch ist es bisher noch immer nicht gelungen, mit Hilfe dieses vage abgefaßten Steckbriefes ein sicheres Abbild der Statue aufzutreiben. Vielleicht hat der geschickte Fälscher der schönen Bronzefigur im Museum von St. Germain den Ton am ehesten getroffen: ein Krieger mit blutendem Schenkel und wankenden Ganges, aber noch aufrecht und umstrahlt vom Schimmer blühender Jugend. Wie man im Kreise Polyklets und seiner Rivalen mit Aufgaben solcher Art sich abgefunden hat, lehren uns ja die

Marmorrepliken der ephesischen Amazonen. Sie sind verwundet, aber die Gleichgültigkeit gegenüber dem pathologischen Vorgang hat von jeher begreifliches Staunen erregt. Besonders auffällig ist der Widerspruch zwischen Motiv und statuarischer Erscheinung beim Typus der Berliner Amazone, die sich ermattet auf einen Pfeiler lehnt und ihrer schweren Seitenwunde zum Trotz die Rechte nach dem Scheitel hebt. Die vornehme Pose und der melodische Umriß haben hier über den Schmerz gesiegt.

Ist es nicht sonderbar, daß eine Generation, welche die Schrecknisse des Schlachtfeldes wirklich nicht bloß vom Hörensagen, sondern aus unmittelbarstem Erleben kennt, die Darstellung des Kampfes niemals anders als in idealer Verklärung geben mag? Wir besitzen Bilder jener Wettkämpfe und Scheingefechte, wie sie bei der öffentlichen Totenfeier zu Ehren der Gefallenen auf dem Soldatenfriedhof Athens abgehalten zu werden pflegten, mit der Grabstele im Hintergrund. Aber eigentlich machen die Zweikämpfe und Gruppenkämpfe der Klassik insgesamt den Eindruck, als würden sie bloß zum Schein geführt. Das gilt sowohl von den Illustrationen der sagenhaften Vergangenheit, die an monumentalen Bauwerken noch immer den Hauptanteil des Bildschmuckes tragen müssen, als auch von der Gegenwartsschilderung der Sepulkralkunst. Dem athenischen Ritter Dexileos, der 394 v. Chr. neunzehnjährig im Kriege fiel, ist vor dem Dipylon ein prächtiges Grabmal errichtet worden; das Hochrelief zeigt uns den jugendlichen Helden zu Pferd und in der stolzen Haltung des Siegers, der eben den gestürzten Gegner niederkämpft. Einen Hinweis auf das wirkliche Ende des also Verherrlichten enthält die Szene nicht, sie ist vielmehr durchaus im Rahmen eines traditionellen Bildtypus gehalten, der seinerseits nur ein Symbol des Kriegsruhms überhaupt bedeuten soll. Aber aus dem alten Schema loht hier die Flamme einer fast übersinnlichen Schönheit auf. Wie hebt das Pferd sich ruhig und groß, wie zittert sein Schweif in seidig glänzenden Wellen! Mit einer graziösen Bewegung schwingt der Reiter, dessen Mantel hinter seinem Rücken in mächtigem Bogen wallt, die Lanze zum vernichtenden Stoß — und doch will es dem Beschauer im Anblick dieser rauschenden Eleganz nicht zum Bewußtsein kommen, daß da einer dem anderen den Garaus macht.

Wenn zu irgend einer Zeit das «Sterben in Schönheit» mehr als eine tönende Phrase bedeutet, so ist es hier der Fall. Der Tod hat seinen Stachel und alle Bitterkeit verloren. So wie der Besiegte des Dexileosgrabmals seinem Schicksal erliegt, sterben sie alle; lässig zurücksinkend, als schmiegten sie sich dem Erlöser in die offenen Arme. Statt einzelne Beispiele aufzuzählen, begnügen wir uns mit einem Hinweis auf den großartigen symbolischen Ausdruck, den diese Kunst für den Übergang vom Diesseits ins andere Leben gefunden hat. Auf den weißgrundigen Salbgefäßen sehen wir es so häufig gemalt: wie Charon seinen Kahn am Ufer anlegen läßt, um die Seelen der

Abgeſchiedenen über den Acheron zu führen, und ruhig wartet, bis ſie kommen. Langſam und wie verſonnen kommen ſie, bald allein, bald in Geſellſchaft ihrer Lieben, oder von Hermes ſelber geleitet. Wohl ſcheint ihr Schritt zu zögern, doch ihre Haltung iſt frei von Angſt. Denn der Anblick des Totenfährmannes hat nichts Schreckhaftes. Etwas ſeltſam und ſtruppig ſieht er aus, aber nur auf den älteren Exemplaren der Reihe: allmählich wird alles Derbe ausgemerzt, «als vertrüge die zarte Stimmung dieſer Bilder keine ſcharfe Charakteriſtik mehr». Die Gebärde ſeiner Hand, mit der er den Toten zu ſich winkt, iſt ſanft und gütig, und über das Ganze iſt dieſelbe verſöhnende Anmut gebreitet wie über die Trennungsſzene des Orpheusreliefs. Und nun vergleiche man damit die grauſame Härte und ſchneidend ſcharfe Ironie, mit welcher die nordiſche Kunſt des Mittelalters den Augenblick des Abſterbens ſymboliſch zu verdeutlichen liebt: dieſen ſchauerlichen Totentanz, wo die Knochenhand mit rohem Griff mitten ins blühende Leben langt! Es ſind Gegenſätze, die nicht nur auf grundverſchiedenen religiöſen Vorſtellungen beruhen oder auf dem andersgearteten Temperament zeitlich und örtlich weitgetrennter Raſſen; den Ausſchlag gibt auch hier das allgewaltige Schönheitsgeſetz dieſer klaſſiſchen Griechenkunſt, das ſelbſt der Auflöſung auf leiſen Sohlen zu nahen befiehlt.

Wir haben noch einen zweiten Beleg dafür, und wieder iſt auf das reiche Material der attiſchen Lekythen zu verweiſen. Gemeint iſt das typiſche Gruppenbild, wo die beiden Brüder Schlaf und Tod den Leichnam vor der Stele niederlegen. Das Schema iſt alt, hat aber urſprünglich einen anderen Sinn gehabt, und unter den Händen der Klaſſik iſt etwas ganz Neues daraus geworden. Die geflügelten Dämonen im vollen Waffenſchmuck, die auf archaiſchen Vaſengemälden den erſchlagenen Helden vom Schlachtfeld weg in die Ferne entrücken, ſind in reine Idealfiguren verwandelt; die Bergung der Leiche wird zum Sinnbild des Beſtattungsritus, die Illuſtration einer beſtimmten mythologiſchen Szene ‹Memnon, Sarpedon› zur allgemeinen Formel und zum Ausdruck deſſen, worauf jedes Menſchenkind ein Anrecht hat. Und der Vorgang ſelber, wie iſt er ſchön! Der Blick richtet ſich unwillkürlich auf die Grablegung Chriſti von Raffael, die nicht nur im Thema, ſondern auch in der Konfiguration ſehr ähnlich iſt. Während jedoch der Renaiſſancemaler alles auf wirkungsvollſten Kontraſt anlegt, die ſchlaffe Ruhe des Toten gegen die ſtarke körperliche Anſtrengung der Träger auszuſpielen ſucht, und die ſtumpfe Teilnahmsloſigkeit ihrer Geſichter gegen die ſeeliſche Ergriffenheit der übrigen Personen, iſt hier mit Abſicht jedes ſtarr Gegenſätzliche unterdrückt. Es gibt keine heftige Bewegung, keinen ſchrillen Ton im ganzen Bild. Weich iſt die Poſe des Leichnams, aber auch Schritt und Haltung beider tragender Geſtalten, das Neigen des Hauptes und Blick und Mienen ſind weich. Mit behutſamen Fingern, zaghaft beinah wird der Leib der Ver-

ſtorbenen angefaßt, und vom Ausdruck der Geſichter hat man mit Recht geſagt, es habe den Anſchein, als ob ein Gefühl von Wehmut und Rührung über das traurige Geſchick des Toten ſie durchzöge. Was die Figur des Thanatos im beſonderen betrifft, ſo konſtatieren wir hier genau die gleiche Entwicklung wie beim Totenſchiffer. Zunächſt wird wohl durch dunkles Gefieder, wirres Haar, gefurchte Züge das Unheimliche des Todes angedeutet — beſcheiden und dezent genug, wenn man die Kraftausdrücke anderer Zeiten dagegenhält. Bald aber muß auch dieſer letzte Reſt von Finſternis verblaſſen, und die ganze Erſcheinung iſt auf milden Ernſt geſtimmt.

Gegen Leſſings Schrift «Wie die Alten den Tod gebildet» hat ſich ſchon Herder mit triftigen Gründen gewendet, der ſchläfrige Putto, der müde die verglimmende Lebensfackel ſenkt, iſt ein Geſchöpf der Spätzeit und kommt nur auf römiſchen Sarkophagen vor. Das wahre Bild des Thanatos haben uns erſt die Lekythen des fünften Jahrhunderts kennen gelehrt. Allein dieſe adelige Auffaſſung des Todes — es gibt keine ſchönere — ſtellt eine durchaus ſelbſtändige und rein ideale Prägung der griechiſchen Klaſſik dar. Tief im Bewußtſein der breiten Maſſen lebt zu gleicher Zeit ein ganz anderes Bild: der düſtere Unhold, wie ihn Euripides in ſeiner Alkeſtis ſogar auf die Bühne läßt. Zu dieſem Schreckgeſpenſt der Volksphantaſie ſteht der lichte Kunſttypus in denkbar ſchärfſtem Widerſpruch. Bisher ſind es ausſchließlich die Bildchen der Grabvaſen, die ihn vertreten. Die feinſinnige Deutung des Säulenreliefs vom Artemiſion zu Epheſos, die in der mythologiſchen Szene eine Schilderung der Alkeſtisſage, in der herrlichen Jünglingsgeſtalt mit den Adlerſchwingen und dem umgehängten Schwert ein Bild des Todesgottes ſehen möchte, läßt ſich leider nicht mit Sicherheit begründen, die Darſtellung hat zu ſtark gelitten, und es fehlt an monumentalen Parallelen. Aber möglich wäre ſie gewiß, und die Wandlung ins jugendlich Schöne würde durchaus in den Richtlinien der Entwicklung liegen. Es wäre dies dann, um die Mitte des vierten Jahrhunderts, das letzte Auftreten des Todesengels im Rahmen der antiken Kunſt. Das Sturmeswehen einer neuen Zeit hat auch den ſanften Bruder des Schlummers für immer verſcheucht.

Die Toten aber bleiben, und unermeßlich iſt ihre Zahl. Es verdient hervorvorgehoben zu werden, daß die Vorſtellung, die wir uns von der leiblichen Erſcheinung des Athenervolkes zu machen vermögen, vorwiegend auf die Bilder der Verſtorbenen ſich ſtützt. Da ſind zunächſt die vielen Grabreliefs, wo nun der Tote niemals mehr in der feierlichen Unnahbarkeit des Heros uns vor Augen ſteht, ſondern in der unbefangen freien Haltung ſeines irdiſchen Daſeins. Jene wunderſchönen Gruppenbilder, welche die Abgeſchiedenen inmitten ihrer Angehörigen und Hausgenoſſen zeigen, in traulicher Innigkeit mit den Überlebenden vereint. Zutreffender, als mancher fachmänniſche Interpret es ſpäter getan, hat bereits Goethe in ſeiner «Italieniſchen Reiſe», anläßlich

des Besuches in Verona ⟨1786⟩, den Sinn dieser Denkmäler erläutert. Wir setzen die ⟨oft schon zitierten⟩ Worte her. «Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel; sondern sie sind, was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander, sie lieben sich, und das ist in den Steinen oft mit einer gewissen Handwerksunfähigkeit allerliebst ausgedrückt.» In der Tat ist mit diesen kurzen Sätzen eigentlich alles gesagt, was die Bilder dem Beschauer zu verstehen geben wollen. Die Typen mögen noch so verschiedenartig sein, die Bedeutung ist immer dieselbe. Und wenn nun, wie es so häufig geschieht, eine leise Wehmut die Szene durchzittert, so bleibt es beim weichen elegischen Ton; der Schmerz wird nie zur lauten Klage anwachsen, und die Todesschatten löschen den strahlenden Glanz des Lebens nicht aus.

Zu dieser monumentalen Verherrlichung der Verstorbenen gesellt sich nun aber die gewaltige Menge der Vasenbilder, besonders der weißgrundigen und rotfigurigen Lekythen und Lutrophoren, mit Darstellungen sepulkraler Art. Hier wird dem Gedanken des Todes deutlicher Ausdruck verliehen. Bisweilen sehen wir den aufgebahrten Leichnam, mit Kränzen geschmückt, von den Hinterbliebenen beweint. Aber auch da, wo der Tote den Lebenden wie ihresgleichen entgegentritt, läßt doch das Grabmal, vor dem die Szene spielt, die Darbringung der Geschenke, die rituelle Trauergebärde der Figuren über den Sinn des Ganzen keinen Zweifel. Nicht selten vollzieht sich diese Begegnung am Grabe in den Formen ehrfürchtiger Annäherung; «wenn sich die zwei Figuren anzublicken scheinen, so wirkt dieser Blick wie das Erstaunen zweier Menschen, die verschiedenen Welten angehören» ⟨Riezler⟩. Allein nach Aussehen und Gebaren verleugnet auch der dem Diesseits Entrückte die Blutsverwandtschaft mit dem Lebendigen nicht, und das Bild der physischen Erscheinung ist dasselbe wie auf den Grabreliefs. Der Hauptunterschied besteht darin, daß dort in allen Fällen, selbst wenn an eigentliche Porträtdarstellungen nicht zu denken ist, bestimmte Menschen gemeint sind, während diesen Vasenbildern alles Persönliche völlig ferngehalten wird. Indessen, gerade im generellen Charakter derselben beruht ihr hoher urkundlicher Wert: sie zeigen uns, klarer als es Worte vermöchten, wie der Athener das Bild seiner Toten im Gedächtnis zu bewahren wünscht. Und nun ist merkwürdig: wir finden keine alten Leute gemalt! Die Leichen auf der Bahre sind junge Mädchen mit Brautkrone oder Kranz, Knaben in lockigem Haar; und niemals ist es ein Greis, der draußen auf dem Friedhof die Ehrung entgegennimmt, welche der Seele des Abgeschiedenen gebührt. Man wird die Beobachtung zu keiner Sterbestatistik verwerten wollen; als habe damals die Sense des

Schnitters die Saat vor der Reife gemäht. Es ist vielmehr so, daß die Kunst hier aus rein ästhetischen Motiven die Gestalt der Toten von allen Zeichen der Vergänglichkeit befreit. In ewiger Jugend sollen sie der Nachwelt vor Augen stehen, prangend in Schönheit und im Vollbesitz der Kraft.

Man pflegt zu sagen: so wie sie im Leben waren. Richtiger müßte es heißen: so wie diese Kunst das Leben wiedergibt. Sieht denn in Wahrheit so das Leben aus? Hat es jemals so ausgesehen? Im Parthenonfries zieht das ganze Volk Athens an uns vorüber; sämtliche Altersklassen sind vertreten, und Angehörige der verschiedensten Stände beiderlei Geschlechts. Und doch ist allen derselbe hohe Grad körperlicher Vollkommenheit zu eigen. Der kleine Stallbursche, der das Pferd heranführt und dem jungen Ritter beim Aufsteigen hilft, gibt an tadellosem Wuchs, an Grazie der Bewegung und vornehmer Ausgeglichenheit der Gesichtszüge seinem adeligen Herrn um nichts nach. Die bärtigen Männer, welche dicht vor den versammelten Olympiern stehen, in zwangslosem Gespräch und in lässig freier Haltung auf ihren Stab gestützt, sind nach Erscheinung und Gehaben den Göttern selbst so nahverwandt, daß man zu keinem sicheren Schluß darüber kommt, ob hier Heroen gemeint seien, die Personifikationen der attischen Phylen — oder gewöhnliche Sterbliche, Bürger der Stadt. Das Verhältnis zwischen irdischen und übersinnlichen Wesen ist hier ein ähnliches wie in so manchen Werken der italienischen Hochrenaissance, wo über Himmel und Erde der gleiche Zauber wahrhaft königlicher Würde ausgegossen ist. Nun sei zugegeben, daß im Athen des goldenen Zeitalters der Stand physischer Wohlbeschaffenheit ein ungewöhnlich hoher war; das hängt mit glücklichen Anlagen der Volksrasse zusammen, mit dem traditionellen Hang zu sorgfältigster Leibeskultur und mit der glühenden Bewunderung für alles sinnlich Schöne überhaupt. Allein auch im gesegnetsten Gefilde fordern Schwäche und Siechtum ihren Tribut. Und wer Euripides oder Aristophanes liest, wird sich davon überzeugen müssen, daß ihre Mitwelt ein vollgerütteltes Maß von körperlichen Mängeln zu schleppen hatte. Die allgemeine Erhöhung der Typen, die an den Werken ihrer Kunst den Beschauer so sehr entzückt, ist das Ergebnis einer strengen künstlerischen Zuchtwahl und aus der Sehnsucht nach dem Anblick restlos harmonischer Verhältnisse hervorgegangen. Die Menschen, deren abgeklärtes Bild wir vor uns sehen, sind idealisiert und durchweg schöner als im Leben.

Man wird nun an den Denkmälern der Porträtkunst die Richtigkeit dieser Behauptung kontrollieren wollen. Es ist von vornherein klar, daß sie sich da nur in bedingtem Sinne aufrechterhalten läßt. Das Verlangen nach psychologischer Durchdringung und Vertiefung verträgt sich auf die Dauer mit den allgemeinen Formen einer idealen Schönheit nicht. Es hieße die Augen vor der Wahrheit verschließen, wollte man den bedeutsamen Umschwung in Abrede stellen, der gerade im Verlauf der klassischen Periode sich auf diesem Gebiet

vollzogen hat. Die Wandlung hat so kommen müssen, wie sie kam, allein das Neue hatte erst starken Widerstand zu brechen, die Macht einer tiefeingewurzelten Weltanschauung gab ihre Position nicht rasch und gewiß nicht leichten Herzens auf. Von Demetrios von Alopeke, dessen Tätigkeit mitten in die reife Klassik fällt, von den Zeiten des peloponnesischen Krieges bis ziemlich tief ins vierte Jahrhundert hinein, werden uns Dinge berichtet, welche diesen Bildhauer als erklärten Anhänger eines schonungslosen Realismus erscheinen lassen. Mit temperamentvollen Worten schildert uns Lukian seine Statue des korinthischen Feldherrn Pelichos, die er als ein Meisterwerk bezeichnet. «Hast du den Dickbauch gesehn mit der Glatze, halb entblößt vom Gewande, mit Barthaaren die im Winde flattern und ausgeprägten Adern, einem wirklichen Menschen gleich, wie er leibt und lebt?» Das ist nun freilich eine jener prickelnden Schilderungen, welche der Leser nicht ohne weiteres wörtlich nehmen wird. Daneben aber steht, von Quintilian überliefert, das sachliche Urteil, das diesen Künstler mit Lysipp und Praxiteles konfrontiert: sie alle hätten nach Lebenswahrheit gestrebt, Demetrios aber sei darin zu weit gegangen, er habe die Ähnlichkeit über die Schönheit gestellt. Und das Beiwort des «Menschenbildners», mit dem ihn die Nachwelt bedacht, wirft auf die geschichtliche Bedeutung des Mannes ein helles Licht; er ist freier gewesen als seine Zunftgenossen, und sein Verhältnis zu den Darstellungsproblemen war von anderer Art. Wir haben keinen Grund, die Glaubwürdigkeit dieser Quellen anzuzweifeln; was sie sagen, wird wohl richtig sein. Aber auch als jähes Aufflackern einer launischen Willkür, das bald erlosch und ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung blieb, als ganz vereinzelte Erscheinung wird man diesen Kampf um die Wahrheit nicht bewerten dürfen. Die Kunst des Demetrios hat Eindruck gemacht auf ihre Zeit. Anders wäre es nicht zu erklären, daß mehrere Werke seiner Hand auf der Akropolis von Athen ihren Ehrenplatz erhalten durften, unter anderen die Bildnisstatue der hochbetagten Priesterin Lysimache, deren Basis, mit der inschriftlichen Bestätigung, wieder aufgefunden wurde: Beweises genug, daß das damalige Publikum, obwohl in ganz anderer Anschauung erzogen, an den Absichten dieses Porträtisten kein Ärgernis genommen hat.

Die Persönlichkeit des kühnen Neuerers selbst ist für uns nicht faßbar. Mit Recht hat man es als einen der allergrößten kunstgeschichtlichen Verluste bezeichnet, daß es bisher nicht gelungen sei, auch nur ein gesichertes Werk des Demetrios nachzuweisen. Denn solange man über die Tragweite seines Wollens nicht ins klare kommt, erscheint das Gesamtbild der Periode unscharf und jedenfalls unvollständig. Und doch: bekämen wir eine Probe dieses Realismus zu Gesicht, wir würden uns wundern über das bescheidene Maß von Konzessionen an die Wirklichkeit, das dem Griechentum der vorhellenistischen Epoche als der Gipfel schroffer Härte und Sachlichkeit erschien. Unsere Augen haben Rem-

brandt gesehen; wir wissen, was es um die Physiognomie des Menschen ist, wenn eine gewaltige Künstlerhand sie mit all ihrer ausdrucksvollen Häßlichkeit rücksichtslos ins Licht der Sonne zerrt. Nicht alles ist möglich zu jeder Zeit; diese Klassik aber hält viel zu sehr auf die gemessene Würde ihrer Kunst, um dem Modell alle Rechte einer unbeschränkten Individualität einzuräumen. Nur innerhalb der Grenzen, welche von einem unbeirrbar strengen Stilgefühl hier nun einmal gezogen sind, darf sich das Ordinäre frei bewegen. Im Denkmälerschatz der athenischen Friedhöfe fehlt es nicht an Köpfen von sehr beträchtlichem Eigengepräge, von packender Lebendigkeit und erstaunlicher Größe der Auffassung. Aber selbst die Furchen, welche Gram und Alter gegraben, haben eine geschmeidige Linie, und beim Bild des Greises fällt ein Abglanz einstiger Schönheit auch auf das verbrauchte Leben. Das gleiche ließe sich vom Charakterporträt sagen, das zu Anfang des vierten Jahrhunderts seinen Siegeszug beginnt und die idealisierende Richtung Schritt für Schritt in die Defensive drängt. Im prachtvollen Euripidesbildnis meint man den Einfluß des Demetrios zu spüren. Aber nicht nur alles kleinlich Realistische ist hier unterblieben, sondern auch alles Verletzende in der seelischen Struktur, so gewiß das schwermütige Wesen des Dichters das ganze Bild verschleiert. «Dieser Euripides», sagt Anton Hekler, «ist ein höherer Repräsentant des Menschentums und nicht der Mann mit dem mürrischen Antlitz, der nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt hat.»

An zwei Beispielen, die jedermann nachzuprüfen in der Lage ist, möchten wir die Tendenzen dieser klassischen Bildniskunst etwas eingehender erläutern. Sokrates war ein grundhäßlicher Mensch, er hat es selber gefunden. Seine untersetzte Mißgestalt trug auf zu kurzem dickem Hals einen Kahlkopf mit vorquellenden Augen, denjenigen des Krebses ähnlich; sein Mund war groß und hatte wulstige Lippen, und die aufgestülpte Nase mit den weitoffenen Löchern reizte zum Vergleich mit den bizarren Silensfratzen, die man auf der Bühne sah. Das Problem, diese abschreckende Häßlichkeit mit dem Ausdruck überlegenen Geistes und großer Güte in Einklang zu bringen, hat die griechische Plastik immer aufs neue beschäftigt. Wir kennen zum mindesten drei Lösungen, alle in mehreren Exemplaren vertreten, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, und jede trägt sehr deutlich den Stempel des besonderen Zeitgeschmacks. Der älteste Typus ⟨am besten: Büste in Neapel⟩, der aus stilistischen Gründen hoch zu datieren ist und noch zu Lebzeiten des Philosophen geschaffen sein dürfte, ist der zahmste, aber auch der flaueste von allen. Im Bestreben, den schrillen Mißklang zu dämpfen und das Groteske der Erscheinung auf ein erträgliches Maß herabzudrücken, hat der Künstler mit schonender Hand geglättet, was die Natur in derber Rücksichtslosigkeit versah. Allein es fehlt diesem Antlitz noch an Tiefe, und der tragische Zwiespalt zwischen seelischem Leben und äußerer Form kommt kaum zum Wort. Schon das Zeitalter

des Lysipp hat die Sache ganz anders angepackt und mit der Steigerung der geistigen Potenz zugleich auch die Härten der Physiognomie verschärft. Dem hellenistischen Barock erschien selbst dieser bedeutende Versuch zu schlicht und nicht drastisch genug, und er hat seine ganze Brutalität aufgerufen, um das Bild mit dem Reiz des Düstern und Unheimlichen zu umgeben ‹Herme in der Villa Albani, Rom›.

Der andere Fall betrifft das Porträt des Perikles. An seiner Gestalt, sagt Plutarch in der Biographie, sei weiter nichts auszusetzen gewesen, nur habe er einen zu langen und etwas unregelmäßigen Kopf gehabt. Immerhin, für einen Mann jener schönheitstrunkenen Zeit war so etwas mißlich genug, und es hat auch seinen Mitbürgern reichen Stoff zu bissigen Glossen geboten. Den «Zwiebelkopf» haben ihn die attischen Komiker getauft. Am ‹inschriftlich beglaubigten› Periklesbildnis ist diese Anomalie des Schädels ganz einfach unterdrückt, und zwar nicht durch den hohen korinthischen Helm, wie spätere Betrachter sich das willkürlich ausgeklügelt haben. Der Helm bedeutet das Abzeichen des Feldherrn, und die erhaltenen Strategenbildnisse des fünften und vierten Jahrhunderts haben ihn alle. Dieser Kopf aber ist nach seinem ganzen Bau von einem unvergleichlich harmonischen Ebenmaß, und auch die leiseste Abweichung von der klassischen Schönheitsnorm ist hier geflissentlich vermieden. Bis in die weiche Bewegung der krausen Bart- und Schläfenlocken erscheint alles auf schmiegsame Anmut gestimmt. Die Physiognomie hat dadurch eine zarte und fast süßliche Milde bekommen und entspricht wenig dem Ausdruck kraftvoller Energie und selbstbewußter Hoheit, den man gerade hier erwarten möchte. Doch das Altertum war hingerissen von der hehren Idealität dieser Züge. Die Bronzestatue des Perikles auf der Akropolis, welche Kresilas geschaffen und von der die vier Marmorrepliken des Kopfes, die wir besitzen, offenbar gute Wiederholungen sind, bedenkt Plinius mit dem höchsten Lob: das Bild des «Olympiers» sei in Wahrheit dieses Beinamens würdig, und hier könne man bewundernd feststellen, wie die Kunst imstande sei, «edle Menschen noch edler zu machen». Tatsächlich aber war dieser Inbegriff menschlicher Vollkommenheit bloß auf Kosten der Bildnistreue zu erreichen, und das Porträt dieses größten Atheners ist denn auch, wie so manche andere Schöpfung jener Tage, so weit aller persönlichen Merkmale entkleidet, daß es nur als typische Verkörperung des herrschenden Mannesideals angesprochen werden kann. Nun wird man einwenden: das Werk des Kresilas stamme noch aus der Zeit vor der revolutionären Umorientierung der Bildniskunst, und nachher wäre eine solche Auflösung des Individuellen ins Allgemein-Schöne nicht mehr denkbar. Gewiß, in dieser Reinheit nicht, wohl trennt ein weiter Abstand die kühle Ruhe und abgeklärte Vornehmheit des Olympiers von der glühenden Wärme, wie sie uns aus dem Bildnis des Spartanerkönigs Archidamos II. ‹Panzerbüste in Neapel› entgegenweht. Indessen genügt ein

Vergleich mit einer beliebigen Probe helleniſtiſcher Bildnerei, um ſofort das Gemeinſame zu erkennen, was den klaſſiſchen Porträtſtil in ſeiner Geſamtheit von allem Späteren unterſcheidet. Es gibt da keine Form, die eigentlich «naturaliſtiſch» geſehen wäre; wo ſich das lange und zerzauſte Haar ganz zwanglos zu gebärden ſcheint, geſchieht es doch auf eine beſondere Art, die das moderne Auge inſtinktiv als wirklichkeitsfremd empfinden wird. Noch immer ſteht, als ſtille Hüterin, die Schönheit mitten im bewegten Leben, und dem Geſetz ihres Willens hat jede einzelne Linie ſich zu beugen.

Der Leſer wäre nun wohl berechtigt, eine klare Definition des klaſſiſchen Schönheitsideals zu verlangen. Die vorſtehend gegebenen Erläuterungen waren mehr negativer Natur; und doch müßte auch hier eine poſitive Formulierung zu finden ſein, ſo gut wie für jede andere Periode der antiken Stilgeſchichte. Indeſſen will uns ſcheinen, als ob ein Künſtler dieſer Zeit, vor die beſtimmte Frage geſtellt, zunächſt vielleicht ausweichend antworten würde. Und letzten Endes liefe es darauf hinaus: daß die vollkommene Schönheit, wie ſie dem ſchöpferiſchen Genius vorſchwebt, in der Wirklichkeit überhaupt nirgends exiſtiert, jedenfalls in reinſter Verkörperung nicht, und nicht in einem einzelnen Exemplar. Die ſpätere Kunſt, diejenige des Hellenismus, hat ein viel größeres Zutrauen zur ſchlagenden Wirkung des Individuell-Schönen, und wo ſie in der Natur ſein Daſein aufſpürt, verhilft ſie ihm auch zum Bildeffekt, ſo wie es iſt, mit allen Reizen ſeiner Sonderart. Die klaſſiſche Kunſt dagegen iſt den unmittelbaren Eindrücken gegenüber ſkeptiſch; ſie prüft erſt die Ausbeute der draußen in Friſche und Freiheit geſammelten Bilder in ihrer Werkſtatt mit kritiſchem Blick, ſichtet und klärt und ſäubert ſie, ehe ſie die endgültige Faſſung im Rahmen des Kunſtwerks finden dürfen. Die künſtleriſche Form iſt das Ergebnis einer wähleriſchen Ausleſe und Muſterung, und für den ſchaffenden Künſtler ſtellt ſich die Aufgabe ſo, daß er die Schönheit aus der Natur «herausziehen» muß, um in der Sprache von Dürers Theorie zu reden. Das klaſſiſche Griechentum bewegt ſich in ganz ähnlichen Gedankenbahnen wie die Hochrenaiſſance, und praktiſch iſt ſein Verfahren jedenfalls genau dasſelbe.

Treffend wird uns dieſes Vorgehen illuſtriert durch die Entſtehungsgeſchichte von Zeuxis' Helenabild, wie ſie bei Cicero ⟨de Invent. II 1,1⟩ und anderen Autoren zu leſen iſt. Die Stadt Kroton erlaubte dem Meiſter, der ihren Heratempel mit Gemälden ſchmücken ſollte, aus ihren Mädchen ſich die ſchönſten auszuſuchen als Modelle für die Figur der Helena, damit «die ſtumme bildliche Geſtalt die ideale Frauenſchönheit als ſolche in ſich zu verkörpern vermöchte». Und darauf, heißt es, «wählte er fünfe aus, und ihre Namen haben viele Dichter der Erinnerung überliefert, weil ſie bei ſeinem Urteil Anerkennung gefunden; und ſein Urteil über Schönheit mußte als das weitaus ſicherſte angeſehen werden. Er war nämlich der Meinung, daß er alles, was

er an Liebreiz verlangte, nicht in einem einzigen Körper vereinigt werde finden können, weil die Natur in keiner Gattung ein in jeder Hinsicht vollkommenes Einzelwesen hervorgebracht habe. Als sei sie nicht imstande, die übrigen dann gehörig auszustatten, wenn sie einem einzelnen alles zugestehe, versorge sie das eine Individuum mit diesem, das andere mit jenem Vorzug, der seinerseits stets mit einem gewissen Mangel behaftet sei». Kürzer drückt Dionys von Halikarnaß sich aus: die Kunst des Zeuxis habe hier ein vollkommen Schönes geschaffen, indem sie sich den Stoff dazu aus vielen Einzelheiten zusammengesucht habe. Nun stelle man sich das Experiment nicht zu naiv und gar so einfach vor, als sei etwa durch die bloße Addition reizvoller Teilerscheinungen eine Muster- und Normalfigur von in sich geschlossenem Bau zustande gekommen. Gemeint ist vielmehr jener energische Erkenntnisdrang, der an Hand möglichst vieler Einzelbeobachtungen das Gesetz der Art zu ergründen sucht. Die Schönheit kommt in zahllosen Varianten vor, in jedem Exemplar spiegelt sie sich anders, erscheint so immer neu, aber erst die Summe dessen, was in der Natur zerstreut sich findet, läßt uns das Wesen dieser Schönheit ganz verstehn. Man hat dieses sammelnde Studium sehr hübsch mit dem Tun der Biene verglichen, die von Blume zu Blume fliegt und die Süßigkeit aus den verschiedensten Kelchen zieht: der Honig jedoch, der auf solche Weise gebildet wird, wirkt durchaus als einheitlicher Stoff, «und den Staub der einzelnen Blüte kann man nicht herausschmecken».

Die Nachricht über die Helena des Zeuxis hat mehr als anekdotenhaften Wert, und sie erhellt nicht bloß das Schaffen dieses einen Meisters, von dessen Hand uns gar nichts erhalten geblieben ist, sondern die künstlerische Produktion der reifen Klassik in ihrer Gesamtheit. Eine Umschau unter der Gestaltenwelt des reichen Statuenschatzes dieser Zeit, wie der Reliefbildnerei oder der Vasengemälde, wird immer dasselbe Resultat ergeben: bei aller Wirklichkeitsnähe hält diese Kunst jedes Zufällige und kleinlich Individuelle von sich fern. Zum erstenmal kommt dem Beschauer der Reiz des Nackten zum Bewußtsein, denn der Anblick des unbekleideten Körpers, wie er uns im archaischen Apollontypus entgegentritt, löst solche Vorstellungen niemals aus. Allein es fehlt der hüllenlosen Schönheit, die wir am Doryphoros bewundern oder am herrlichen Dionysos des Parthenongiebels, das konkret Sinnliche, das bei gewissenhaftem Anschluß an ein bestimmtes Objekt sich unwillkürlich einzustellen pflegt, und niemals wird man diese Kunst bei sklavischer Abhängigkeit vom Modell ertappen. Der Menschengestalt habe er einen Reiz verliehen, der über die Wirklichkeit hinausging ‹ut humanae formae decorem addiderit supra verum›: so lautet ein Urteil über Polyklet, das Quintilian uns überliefert hat. Und obschon wir die Wirklichkeit jener Tage nicht kennen, so verrät sich das Streben nach Idealität auch für uns noch deutlich genug in der so merkwürdig homogenen Leibesbeschaffenheit, die sämtlichen statuarischen

Bildungen des polykletischen Kreises eigen ist. Gewiß haben wir damit zu rechnen, daß die stumpfe reproduzierende Arbeit der römischen Kopistenhände die letzten Feinheiten der originalen Leistung uns verschweigt, die ungewöhnlich kühle Wirkung, die von den Repliken des Doryphoros ausgeht, ist zum guten Teil eben dem nivellierenden Gepräge der Marmorkopie zur Last zu legen: was um so mehr bedauert werden muß, als gerade für Polyklet die Sorgfalt in der Behandlung der Oberfläche ausdrücklich bezeugt ist. Indessen, es handelt sich hier ja nicht allein um den Charakter der Epidermis, was diesen Werken den Stempel einer sehr weitgehenden Gleichartigkeit und Regelmäßigkeit aufdrückt, ist das Besondere in der ganzen Anlage der Figur, im Aufbau des Körpers, in der Verteilung der Massen, in den Grundformen des Kopfes, der immer noch anders ausschaut als ein wirklicher Kopf. Es herrscht hier in der Tat eine Art von Familienähnlichkeit, die sich gleichsam durch mehrere Generationen forterbt, denn die Schüler und Nachfolger des Polyklet halten mit bemerkenswerter Konsequenz an diesem idealen Typus fest.

Ganz ähnlich ist das Verhältnis zur Welt des Realen bei der gleichzeitigen attischen Kunst. Hier sind wir nun in der seltenen Lage, an Originalwerke ersten Ranges uns wenden zu können, und besonders die Skulpturen des Parthenon bieten der Untersuchung einen unerschöpflichen Stoff. Als der Bildhauer Dannecker Proben der Giebelfiguren im Abguß zu Gesicht bekam, schrieb er: diese Gestalten seien wie über der Natur geformt, und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen. Und Canova bewunderte an ihnen «die Wahrheit der Natur in Verbindung mit der Wahl der schönsten Formen». Es ist klar, daß Eindrücke dieser Art auf dem trockenen Boden rein theoretischer Konstruktion nicht erwachsen könnten. Diese Bilder sind durchweg aus der Natur herausentwickelt, mit dem Saft und dem Atem des Lebens gefüllt, stets aber wurzeln sie so fest in den Normen eines vollkommenen Gattungsbegriffes, daß der sieghafte Glanz der inneren Wahrheit alle direkten Beziehungen und Zusammenhänge als gänzlich belanglos und wesenlos zurückdrängt und die Darstellung mit einer fast übernatürlichen, in gewissem Sinne allerdings abstrakten Schönheit verklärt. Und das ist der Grund, weshalb die Menschen des Parthenonfrieses den Göttern, wie sie dort und vor allem in den mächtigen Giebelkompositionen verherrlicht sind, ähnlicher sehen als irgend einem Vertreter ihrer Sippe unten auf der Erde.

Allgemein gefaßt ist es die weiche Fülle und Geschmeidigkeit des Körpergewächses, nach der man jetzt Verlangen trägt. Der reifarchaische Stil hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die Grazie des eckig Spröden, für eine leichte und feingliedrige Statur, für knappe und enge Verhältnisse bekundet, den schmächtigen Ephebengestalten der streng rotfigurigen Vasenbilder wird es oft genug durch die formelhafte Beischrift «schön» urkundlich bestätigt, daß ihre Erscheinung dem herrschenden Zeitbegriff von der Wohlgestalt des Leibes

Rechnung trägt. Dieſes trockene Schönheitsideal iſt nun völlig aus dem Geſichtskreis der bildenden Kunſt verſchwunden. Der Körper entwickelt ſich in die Breite, ſeine Maſſe dehnt ſich aus. Die mollige Weichheit, die prallen Formen des kleinen Kindes finden erſt jetzt ein wirkliches Verſtändnis. Eine Knabenfigur wie der ſog. Idolino ⟨Fig. 40⟩ unterſcheidet ſich von allen früheren Bildungen nicht bloß durch die gelöſte Haltung, durch den flüſſig gleitenden Zug der Umriſſe, durch die Läſſigkeit des Sichbewegens, ſondern vor allem durch jene treibende Kraft des lebendigen Organismus, welche die harte Umpanzerung von Rumpf und Gliedmaßen ſprengt und das Fleiſch in runden Wölbungen vorquellen läßt. Selbſt die Jünglingsſtatuen des Polyklet, welche das ſpätere Altertum als zu ſchwer gebaut, unterſetzt und vierſchrötig ⟨ſtatura quadrata, Plinius⟩ empfand, haben bei aller maſſiven Gedrungenheit, und obſchon die Grenzlinien der Muskulatur mit einer faſt aufdringlichen Schärfe herausgearbeitet ſind, dieſen Charakter des Saftigen und elaſtiſch Weichen. Der Hals iſt rund und kurz, Schultern und Hüften laden behäbig aus. Und nun iſt es intereſſant, daß auch die Frauenſchönheit ſich dieſe mächtigen und großen Formen zu eigen macht. Das Bild einer hehren Weiblichkeit ſteigt jetzt empor, von kraftvollem Wuchs, und bei bekleideten Figuren wird durch die breite Lagerung der Gewandmaſſen, durch die Wucht des Faltenwurfs der Eindruck noch geſteigert ⟨Fig. 42⟩.

Wenn nun aber dieſe Kunſt, trotz ihrem Bekenntnis zur Schönheit der völligen Erſcheinung, niemals die Fülle in maſſige Üppigkeit ausarten läßt, ſo dankt ſie es dem ſicheren Inſtinkt, der immer da haltmacht, wo die Natur zu blühen aufhört. Nur was im Lenz des Lebens ſteht, nur das Jugendliche und Friſche iſt ſchön, und jenes kecke Wort von Oscar Wilde: «Es gibt auf der Welt nichts als Jugend» — für dieſe Periode des Griechentums trifft es beinahe zu. Bei der Beſprechung der Lekythenbilder war bereits davon die Rede, von Tod und Sterben ſollen ſie handeln, von der Vergänglichkeit alles Irdiſchen, und doch verkünden ſie das Recht der Jugend mit einer ſo glühenden Begeiſterung, daß die Anzeichen des Welkens und der Altersſchwäche überhaupt keinen Eingang finden können in dieſes Reich ewig ſchwellender Jugendkraft. Nichts iſt ſo bezeichnend für die Abneigung gegen den Begriff menſchlicher Gebrechlichkeit wie das Idealbildnis des Anakreon, das die berühmte leierſpielende Statue uns verkörpert. Zu allen Zeiten wohl dachte ſich das Publikum den Dichter, der von Wein und Liebe bis an ſein Ende ſchwärmt, nicht anders denn als hochbetagten Greis, und gerade der Kontraſt zwiſchen ſeeliſcher Friſche und körperlicher Hinfälligkeit ſichert dieſer Figur des heiteren Alten ſeine einzigartige Stellung in der Geſchichte der Menſchheit. Nur die Kunſt des fünften Jahrhunderts geht auf dieſe Vorſtellung nicht ein, ſie gibt den Sänger als rüſtigen Mann, mit lockigem Haupt und ſtraffen Gliedern, in voller Kraft und Schönheit, aufrecht und ſeines hohen

Künſtlertums ſtolz bewußt. Die Götterideale machen jetzt eine entſcheidende Wandlung durch. In der oben angeführten Charakteriſtik des Polyklet bei Quintilian ⟨XII 10, 7⟩ heißt es, er habe der Majeſtät des Göttlichen nicht die volle Geltung verſchafft, «indem er überhaupt das ernſtere Alter mied und ſich nicht über die glatten Wangen hinauswagte». Es iſt nicht notwendig, ſolche Behauptung allzuwörtlich zu nehmen, die monumentalen Überreſte lehren es ohnedies: die Jugend iſt es, welcher nun die Welt gehört, und nicht nur der eine Polyklet, ſondern die Allgemeinheit gibt ſich völlig dem Zauber ihrer weichen Anmut hin.

Man ſchaue ſich unter den Göttern um: ſind ſie nicht alle einem Jungbrunnen entſtiegen? In der Tat iſt es auffällig, daß die Darſtellung des geſetzten Alters immer mehr an Boden verliert und nur da noch angebracht erſcheint, wo die konſervative Frömmigkeit der Menge den Ausdruck königlicher Würde nach wie vor verlangt, im eigentlichen Kultbild. Als bärtiger Mann begegnet uns Hermes noch in der Lekythenmalerei, wo er, feſtgewurzeltem Volksglauben gemäß, die Toten nach der Unterwelt geleitet, oder in jener ſo ſonderbar archaiſtiſch anmutenden Schöpfung des Phidiasſchülers Alkamenes ⟨Hermes Propylaios⟩. Allein im Parthenonfries, auf dem Orpheusrelief ⟨Fig. 44⟩, auf zahlreichen Weihreliefs ⟨Echelos und Baſile, Nymphen⟩, dann an der prächtigen columna caelata vom Artemiſion zu Epheſos und im berühmten Meiſterwerk des Praxiteles iſt aus der ſtattlichen Männergeſtalt ein Jüngling von ſchlankem Wuchs und weichen Formen geworden. Dionyſos hatte die archaiſche Kunſt faſt ausnahmslos im reifſten Mannesalter geſchildert, mit wallendem Bart, und ſchon der ſchwere Ornat gab der Figur das Gepräge feierlichen und getragenen Ernſtes, und das alles hat auch die koloſſale Tempelſtatue des Alkamenes abſichtlich noch beibehalten. Dagegen am Parthenon, auf dem Schauſpielerrelief aus dem Piräus, am Lyſikratesdenkmal ſtrahlt vom nackten Jünglingskörper dieſes Gottes der Schimmer blühender Jugend aus, und mehr noch auf den Vaſenbildern, wo ſein aufgelöſtes langes Haar um weibiſch runde Schultern fließt. Apollon ſteht im olympiſchen Weſtgiebel wie ein derbknochiger und etwas ungeſchlachter Hüne da, beim Typus der Kaſſeler Statue ⟨Fig. 32⟩ iſt ſeine Leiblichkeit voll gedrungener Kraft, allein ſchon in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts hat man für dieſe Form des Impoſanten kein Verſtändnis mehr, und vollends Praxiteles hat es fertiggebracht, ſeinem Publikum den Gott in der Statue des Sauroktonos als Knaben mit faſt mädchenhaften Zügen vorzuſtellen. Die Entwicklung verläuft hier genau ſo wie bei manchen Idealgeſtalten der italieniſchen Kunſt: in den Tagen der Hochrenaiſſance wünſcht man ſich Johannes den Täufer als halbes Kind, deſſen ſammetweiches Fleiſch noch von keiner Askeſe gezeichnet iſt. Ja ſelbſt der Inbegriff kriegeriſchen Mutes und überragender Körperſtärke wird jetzt auf jugendliche Grazie geſtimmt, für Ares ſei an die elegante Jünglingsfigur

der borghesischen Statue erinnert, für Herakles an zahlreiche Proben der Reliefplastik oder an die ganz neue Auffassung des Heros, welcher Skopas das Wort geredet hat. Dieser allgemeine Verjüngungsprozeß ist unaufhaltsam, und Himmel wie Erde ist ihm unterworfen.

Wir haben uns bei der vorstehenden Untersuchung mit Absicht auf das Verhältnis der Kunst zur menschlichen Natur beschränkt. Denn mehr als auf irgend einer anderen Stufe des gesamten Entwicklungsprozesses ist hier der Mensch in Wahrheit das Maß aller Dinge. Und die gesamte künstlerische Formgebung gehorcht nun den Gesetzen, welche die Wiedergabe der Menschengestalt bestimmen. Man wird nicht behaupten können, daß die Darstellung des Tieres nur mehr lässig gehandhabt worden sei. Nach dem ersten Bekanntwerden des Parthenonfrieses war der Enthusiasmus weiter Kreise gerade über die Vortrefflichkeit seiner Tierbilder ungeheuer; englische Viehzüchter bestaunten die überzeugende Lebensfrische dieser Ochsen, Kühe und Schafe, ein Reitlehrer führte seine Schüler vor die Kavalkade der athenischen Reiterei, und immer hat man darauf hingewiesen, wie sehr die Rosse der Parthenonskulpturen nach Bau und Bewegung dem Typus des edeln Paradepferdes entsprechen, den ein so gewiegter Kenner wie Xenophon in seinem Lehrbuch der Reitkunst mit liebevoller Gründlichkeit beschreibt. In dem herrlichen Pferdekopf des Ostgiebels hat Goethe das «Urpferd» erblickt, und vielleicht wird gerade diese Bemerkung der Absicht des Künstlers am meisten gerecht, denn genau so wie bei der Schilderung des Menschen ist es auch hier auf jene reine Idealität abgestellt, welche das Naturgeschöpf ohne Fehl und in denkbar vollkommenster Bildung zu verkörpern sucht. Und dann gibt es aber auch Fälle, wo die harmonische Schönheit den realen Boden verläßt und um Verstöße gegen die Wirklichkeit sich gar nicht kümmert. Begreiflich wenn das weidmännische Auge an der Art, wie jetzt etwa ein Eber dargestellt wird ⟨Fries von Gjölbaschi, lykischer Sarkophag aus Sidon⟩, Ärgernis nimmt, und zweifellos hat nicht nur der Hellenismus, sondern auch die Kunst des frühen fünften Jahrhunderts einen tieferen Respekt vor der Wahrheit der natürlichen Erscheinung bezeugt.

Man begeht einen grundsätzlichen Fehler, wenn man die künstlerische Höhe des klassischen Bildwerks nach dem Grad seiner Naturtreue bemessen will. Unter diesem Gesichtswinkel müßte nicht bloß die Wiedergabe des Einzelwesens, sondern auch diejenige der gesamten Umwelt und allen lebendigen Vorgangs überhaupt als eine Vertuschung des Tatbestandes erscheinen, denn sie deckt sich niemals mit dem Bilde der Realität. Hat eine Jagd sich je so abgespielt, wie diese Friese und Vasengemälde sie erzählen? Wo haben die Menschen so miteinander gefochten, wenn es auf Tod und Leben ging? Das Feuer des Kampfes erhitzt die Gesichter und verzerrt sie nicht. Selbst der gesteigerten Leidenschaft fehlt noch jene zuckende und nervöse Heftigkeit,

die über die Schlachtenbilder der helleniſtiſchen Periode den unheimlich grellen Schein erbarmungsloſer Wahrheit wirft. Ein Strom von heißem Leben geht durch dieſe Kunſt, doch ſeine Wellen ſind eingedämmt durch jene Geſetze eines getragenen Wohllauts, welche die ganze Zeit beherrſchen; es iſt ein melodiſches Singen und Klingen noch mitten im Sturm. Und alles das geſchieht im bewußten Gegenſatz zur Wirklichkeit rings umher. Wir ſollten nie vergeſſen: die zarteſten Blüten im Wundergarten der Akropolis — das Erechtheion, die Nikebaluſtrade — ſind unter einem blutigroten Himmel aufgegangen. Dieſe Bilder, die vor unſern Augen gaukeln wie ein Traum von Glanz und Glück, ſind von einem Volk geſchaffen, das nach langen Kriegsjahren voll unerhörter Bitterniſſe aus tauſend Wunden blutete und ſeine Kräfte ausgegeben hatte faſt bis zur Erſchöpfung. Den ſchönheitstrunkenen Vaſenbildern des Meidias und ſeines Kreiſes, deren Anblick einem das begeiſterte «Quant' è bella giovinezza» des Polizian auf die Lippen drängt, iſt es nicht anzuſehen, daß kurz vorher die Jugend Athens reihenweiſe auf grauſiger Wahlſtatt hingeſunken war. Das Erlebnis des Zeitgeſchehens iſt ſpurlos abgeglitten an dieſer Kunſt. Sie iſt die Prieſterin, die in blanken Händen die koſtbarſten Güter der Menſchheit ſo hocherhoben trägt, daß ſie die Spritzer von Blut und Schmutz und Geifer nicht berühren.

3. Harmonie.

Jahrhundertelang hatte die griechiſche Kunſt die Treue im kleinen geübt, mit unſäglicher Geduld war ſie durch eine Schule harter Zucht und ſtrengſter Ordnung hindurchgegangen, bis ſie endlich da angelangt war, wo die Ströme reicher fließen und die Hand aus wogender Fülle ſchöpfen darf. Und doch wäre es ein ſchwerer Irrtum zu glauben, daß mit der größeren Bewegungsfreiheit nun auch das Ringen mit dem Stoff und der Kampf um die Form zu Ende ſeien. Die Arbeit, welche in dieſer Hinſicht die Klaſſik zu leiſten hat, iſt nicht weniger mühſam und entſagungsvoll als in den früheren Stadien der Entwicklung. Was unſerem Auge oft als Offenbarung einer genialen Begabung erſcheint, die keine Grenzen des Leiſtungsvermögens kennt und mit angeborener Sicherheit einem ſpontanen Einfall ſogleich die fertige Geſtalt zu geben weiß, ſtellt in Wirklichkeit das Ergebnis langwieriger Verſuche, gewiſſenhafter Vorbereitung und zäheſten Nachdenkens dar. Noch immer ſind es ſehr beſtimmte Formgeſetze, welchen der Künſtler bei ſeinem Schaffen Rechnung zu tragen hat, und es liegt einzig an der Art, wie es geſchieht, wenn dieſe Mühen der Entſtehung dem genießenden Betrachter kaum zum Bewußtſein kommen wollen. Denn es iſt eine verſteckte Geſetzmäßigkeit: um den Eindruck der Urſprünglichkeit und Friſche nicht zu gefährden, werden

die Hilfslinien des Entwurfes nachträglich mit Absicht teilweise oder ganz verwischt.

In der Tat würde uns der Einblick in die wichtigsten Gedankengänge der griechischen Klassik verschlossen sein ohne die ‹freilich dürftigen und sehr unzureichenden› Zeugnisse der antiken Literatur. Wir erfahren hier immerhin so viel, daß dieser Kunst dieselben Probleme zu schaffen machten, mit welchen auch die führenden Meister der italienischen wie der deutschen Renaissance Zeit ihres Lebens gerungen haben. Im Vordergrund steht die Regelung der Proportionen, und nun will beachtet sein: auch die griechische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts hat es bei der praktischen Lösung der Aufgabe nicht genügen lassen, auch sie schon hat das Resultat ihrer Bemühungen in theoretischen Lehrschriften niedergelegt. Den Verlust dieser Urkunden, in welchen der kostbare Schatz tiefgründiger Beobachtungen aufgehäuft lag, vermag uns keine noch so reichhaltige monumentale Überlieferung zu ersetzen. Wie unendlich viel leichter ist es hier der Erforschung der Renaissancetheorien gemacht! Mit der behenden Grazie, die diesem geschmeidigsten aller Italiener eigen ist, setzt Leonardo da Vinci in seinem «Buch von der Malerei» dem Leser ein feinberechnetes System aller körperlichen Verhältnisse auseinander. Zu gleicher Zeit fährt der Nürnberger Albrecht Dürer mit den «Vier Büchern von menschlicher Proportion» das schwere Geschütz eines grüblerischen Doktrinarismus und peinlichst genauer Formgesetze vor uns auf. Allein bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksweise und des Temperaments ist es doch hier wie dort derselbe Geist, der diese schriftlichen Aufzeichnungen diktiert hat: ein wissenschaftlicher Erkenntnisdrang von seltener Schärfe und zugleich jenes unendliche Schönheitsbedürfnis, das nur beim Anblick abgeklärter und restlos harmonischer Verhältnisse sich zufrieden geben mag. Von den noch erhaltenen antiken Schriftstellern ist es einzig Vitruv, der uns mit festen Zahlenangaben aufwartet; in der Einleitung zum 7. Buch seines Werkes führt er auch die Quellen an, die er benützt haben will: summarisch nur und ohne den Anteil der einzelnen Autoren näher zu bezeichnen. Aber es sind sehr berühmte Namen darunter, die bedeutendsten Bildhauer und Maler der klassischen Periode werden als Verfasser solcher Leitfäden für die künstlerische Praxis genannt. Den stärksten und nachhaltigsten Einfluß hat offenbar der Kanon des Polyklet ausgeübt. Das Werk war gewiß nicht nur eine Erläuterungsschrift zu der bekannten Statue des Speerträgers, wie vielfach angenommen wird. Es ist wohl eher so, daß der Meister mit dieser Schöpfung seiner Hand, die seine Idee vom harmonischen Aufbau der Menschengestalt in reinster Fassung verkörperte, in der theoretischen Proportionslehre ausdrücklich exemplifiziert haben mochte. Die Nachwelt hat den Buchtitel dann auch auf die polykletische Musterfigur übertragen, und so lebt in der Vorstellung der gesamten späteren Antike dieser Doryphoros als akademisches Beispiel eines streng geregelten Formengerüstes

fort. Seine Wirkung war ungeheuer, und noch in unſerem bedenklich zuſammengeſchmolzenen Denkmälervorrat läßt ſie ſich bis in die beſcheidenſten Proben der Kleinbronzeplaſtik hinab verfolgen.

Nun iſt der Gedanke der Proportionierung als ſolcher nicht etwa im Kopfe Polyklets und überhaupt nicht erſt in den Tagen der reifen Klaſſik entſtanden. Schon die archaiſche Architektur und Plaſtik arbeitet mit einer feſten Zahleneinheit, die als Grundmaß ⟨modulus⟩ für die Gliederung eines Bauwerks wie einer menſchlichen Figur zu dienen hat, mit einer kleinen Teilſtrecke, die in der Höhe und in der ſeitlichen Ausdehnung des Ganzen ſo und ſo viel mal enthalten ſein muß. Literariſch bezeugt iſt ein ſolches Verfahren für die älteren Perioden nicht, aber durch Meſſungen läßt es ſich ohne weiteres und mit völliger Sicherheit nachweiſen. Es liegt dies am beſonderen Verhalten dieſer Kunſt, das zur Kontrolle geradezu auffordert. Was ein richtiger Vertreter des archaiſchen Apollotypus iſt, ſtellt ſich ſo in Poſitur, daß der Zirkel nach jeder Richtung hin angeſetzt werden kann, ohne abzugleiten oder auf ein Hindernis zu ſtoßen. Die flächige Anlage und die Ruhe der Erſcheinung macht es nicht allein, entſcheidend iſt vielmehr die lineare Abgrenzung der Teile voneinander in Form von ſcharfen Rillen und Furchen. Die reife Kunſt geſtaltet ſolche Nachprüfungen immer ſchwieriger, je freier ſie ihre Kräfte ſpielen läßt, weil die Demarkationslinien mehr und mehr verwiſcht werden und die Formen in lebendigem Fluß wechſelſeitig ſich durchdringen. Es handelt ſich dabei um Bedingungen allgemeinſter Natur, und was wir hier meinen, hat nicht bloß für die Werke der Bildhauerei zu gelten. Jeder Vergleich einer archaiſchen Vaſe mit einem entſprechenden Gefäßtypus aus jüngerer Zeit wird dieſelben Unterſchiede zur Anſchauung bringen: dort die reinliche Scheidung der einzelnen Glieder, Lippe und Hals, Bauch und Fuß und Henkel ſind hart und kantig voneinander abgeſetzt, jedesmal gibt es einen ſpürbaren Ruck, wenn eine Form zu Ende iſt — hier lauter Übergänge, die kaum faßbar ſind, und die Umrißlinie hält dem Zirkel nirgends ſtand. Und dann freilich kommt noch die Bewegung hinzu, die immer wieder gegen das Inſtrument ſich ſträubt. Schon die Teile eines Kopfes laſſen jetzt oft nur ſchwer ſich meſſen, weil ſeine Wendung und die dadurch verurſachten Verſchiebungen der Geſichtsmuskulatur die Formen ihrer normalen Lagerung entziehen.

Allein das Geheimnis des polykletiſchen Syſtems iſt nun auch keineswegs in der beſtimmten Normaleinheit zu ſuchen. Von einer «Primzahl», auf welcher der Kanon ſich aufgebaut hätte, wiſſen unſere Quellen nichts, und die Benützung ſo ſimpler Hilfsmittel wäre ſchon aus den eben genannten Gründen hier recht unwahrſcheinlich. Galen, dem wir die genaueſten Angaben über das Lehrbuch des Polyklet verdanken, hat das harmoniſche Verhältnis der einzelnen Körperteile zueinander im Auge, und zwar «das Verhältnis des einen Fingers zum anderen, das aller Finger zu Mittel-

hand und Handgelenk, und wiederum das Verhältnis dieser zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm, kurz das eines jeden Teiles zu den anderen». Ein derartiger Versuch, sämtliche Einzelheiten in Einklang zu bringen und zusammenzustimmen, macht aber nicht nur eine sehr viel kompliziertere Rechnung notwendig als das einfache Abtragen eines Grundmaßes, wie die archaische Kunst es ausübt, sondern er gestattet auch wieder viel feinere Abstufungen, und er beruht letzten Endes auf einer größeren Freiheit gegenüber der starren Norm. Es ist jene elastische und flüssige Entsprechung der Elemente im Rahmen einer allgemeineren Gesetzmäßigkeit, welche der Sprachgebrauch der antiken Ästhetik als «Symmetrie» bezeichnet. Und was die Hauptsache ist: das Prinzip gestattet seine Anwendung nicht bloß auf die feste, sondern auch auf die bewegliche und bewegte Form, ja auf die letztere erst recht. Von den uns bekannten Figuren des Polyklet und seiner Schule sind alle aus der Haltung absoluter Ruhe gelöst und in lebendiger Aktion begriffen, und wenn nun Varro sagt, sie seien beinah nach dem einen Muster gemacht, so dürfte die Behauptung gerade auch auf das typische Bewegungsmotiv zu beziehen sein, das sich immer wiederholt. Natürlich nicht in dem Sinne, als ob überall dasselbe geschähe, allein die eigentümliche Ponderation des Körpers, die dieser Künstler mit konsequenter Hartnäckigkeit bei seinen Statuen anzuwenden pflegt — Plinius drückt es etwas naiv, aber bezeichnend so aus: es sei seine Erfindung gewesen, daß sie auf das eine Bein sich stützen —, hat stets die gleiche Art der Gewichtsverteilung und denselben Bewegungsrhythmus zur Folge. Durch einen wohlberechneten Wechsel von Hebung und Senkung, durch die chiastische Gegenüberstellung gebogener und gestreckter, entlasteter und beschwerter Glieder, durch kontrastierenden Ausgleich von ruhigen und bewegten Flächen kommt jenes vollendete Ebenmaß der Bewegung zustande, in dessen Entdeckung man wohl den Kern des polykletischen Programms und der gesamten klassischen Kunsttheorie wird erblicken dürfen. Um es kurz und bündig zu formulieren: an Stelle des stabilen das labile Gleichgewicht. Das Geschehen mag noch so kraftvoll und entschieden sein, es kann niemals ins Maßlose sich verlieren, immer wieder kehrt der Strom in sein sorgsam ausgebautes Bette zurück. Es ist der gleiche Grundsatz, der unbeschadet aller lebhaften Schwingung jetzt auch die Kurven der Gefäßprofile und überhaupt die Haltung aller tektonischen Gebilde bestimmt.

Wenn wir nun dazu übergehen, die Prinzipien der Bildkomposition, welche die klassische Kunst ausgereift und unablässig im Auge behalten hat, einer genaueren Prüfung zu unterziehen, so sind wir uns bewußt, an die Geduld des Lesers sehr hohe Anforderungen stellen zu müssen. Man kann über solche Fragen nur ganz gewissenhaft und gründlich, oder überhaupt nicht reden. Und hier sind wir für unsere Untersuchung ausschließlich auf die eigene Beobachtung angewiesen, die antiken Schriftsteller geben über diese Seite des

künstlerischen Schaffens keine Auskunft. Die technischen Ausdrücke stehen dem Forscher zwar zur Verfügung, allein wir glauben das Verständnis des Folgenden wesentlich zu erleichtern, wenn wir Begriffe wie Symmetrie und Rhythmus nicht im Sinne der antiken ästhetischen Terminologie anwenden, sondern so, wie sie in der modernen Kunstsprache gebräuchlich und unserem Laienpublikum geläufig sind.

Die Rolle, welche der Rhythmus im Rahmen der gesamten vorklassischen Kunst zu spielen berufen war, ist hier bereits so ausführlich erörtert worden, daß es unnötig erscheinen dürfte, schon Gesagtes nochmals zu wiederholen. Eine rhythmische Komposition ist für archaische Begriffe die Aneinanderreihung gleichwertiger Elemente — wir sagen absichtlich nicht: gleichartiger, denn es müssen durchaus nicht identische Typen sein — in möglichst gleichen Abständen. Dies koordinierende System hat seine unbestreitbaren dekorativen Vorzüge, und es ist keine Frage, daß der Archaismus von der Überzeugung fest durchdrungen war, mit seinen sauberen Figurenreihen ein Höchstes an bildnerischer Disziplin geleistet zu haben. Und doch gehorcht er hier bloß einem Zwang, den die Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel von vornherein ihm auferlegt, und aus der Not wird eine Tugend gemacht. Warum hat die ältere Malerei die Geschichte vom Urteil des Paris niemals anders als in Form eines feierlichen Aufzugs zu erzählen versucht? Das Thema erfreut sich der größten Beliebtheit und kommt in den mannigfachsten Variationen vor, aber immer wird die Sache so gegeben, daß der jugendliche Schönheitsrichter am einen Bildende sich hinpflanzt und nun die Göttinnen auf sich zuschreiten läßt, eine hinter der andern, und stets führt Hermes den Reigen an. In der Tat, wie sollte die Szene auch anders gestellt werden als so, wenn jeder einzelnen Figur die korrekte Profilhaltung aufs strengste vorgeschrieben war. Bei der konservativen Gesinnung, welche die griechische Kunst immer wieder auf die alten Stoffe zurückgreifen läßt, ist es nun merkwürdig genug, daß die Klassik diesen «Zug zum Parisurteil» überhaupt nicht mehr kennen will. An Stelle der friesartigen Anordnung mit einfachem Hintereinander der Personen finden wir eine lockere und zwanglose Verteilung im Raum, wobei der Richter aber so plaziert werden muß, daß sein prüfender Blick die ganze Gruppe zu streifen vermag. Von den drei Göttinnen hat keine mehr den Vortritt vor der anderen, sie enthüllen ihre Reize gleichzeitig, und jede kokettiert auf ihre Art. Damit sind wir auf der Höhe der Situation angelangt, wo es anfängt spannend zu werden, und aus der behäbigen epischen Schilderung wird ein hochdramatischer Akt. Das ist der eine Grund, weshalb die Klassik die straff gestreckte Kette zum bewegten Rund verschlingt. Allein mindestens ebenso maßgebend ist hier die Scheu vor der Monotonie, das Auge empfindet den taktmäßigen Aufmarsch als kindisch und viel zu langweilig und verlangt nach einer freieren Rhythmik, wo nicht mehr jeder Bildteil einfach in die Fußstapfen des anderen tritt.

Es entspricht somit dem Gesetz der Entwicklung, wenn die reifere Kunst nicht bloß der simpeln Einerkolonne aus dem Wege geht, sondern die geregelte Reihenfolge der Figuren überhaupt nach Möglichkeit vermeidet. Indessen gibt es doch auch jetzt noch Fälle, wo schon der sakrale Charakter des Vorwurfs die alte Anordnung verlangt. Hier wäre zunächst das Andachtsbild zu nennen. Die Antike hat jenes Schema unbenützt gelassen, welches die Renaissance zu so meisterhaften Lösungen verwertet: die Ansammlung der betenden Gemeinde zu Füßen einer erhöhten Zentralfigur. Der niedrige Bildtypus des üblichen Kultdenkmals fordert ein friesartiges Nebeneinander auf gleicher Höhe, göttliche und irdische Wesen stehen einander gegenüber, so daß Auge in Auge schaut. Die Weihreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts sind im Prinzip nicht anders komponiert als diejenigen der früheren Epochen. Vieles davon ist Dutzendware, die auf bildnerische Qualitäten kaum gewertet sein will. Allein es fehlt auch nicht an bedeutenden Leistungen, und hier verlohnt es sich, dem Künstler beim Aufstellen seiner Figuren scharf auf die Finger zu sehen. Das interessanteste Beispiel kluger Differenzierung freilich — das Votivrelief an Bendis im British Museum, wo von den acht hintereinander gereihten Jünglingen, trotz völliger Nacktheit und Uniformität der Haartracht, keiner dem andern gleicht — scheint mir erst der lysippischen Zeit anzugehören, die über eine viel reichere Klaviatur der Stellungsmotive verfügt als die eigentliche Klassik. Aber auch diese hat mit Erfolg das monotone Einerlei bekämpft, obwohl die zeremonielle Haltung der Andacht und das vorgeschriebene feiertägliche Kostüm die Aufgabe schwierig genug gestalten mochten. Bisweilen wird die Gruppe der Stifter so zusammengeschoben, daß sie eine geschlossene Masse bildet und nicht mehr in Einzelheiten zerbröckeln kann. Oder die Scheitelhöhe der Dargestellten hüpft wechselnd auf und ab, indem man die Kinder zwischen die Erwachsenen sich einreihen läßt. Der Wunsch nach Belebung des steifen Schemas hat gelegentlich auch zu einem sehr kühnen Versuch ermutigt, der aller Tradition ins Gesicht schlägt. Wir erinnern an das vielbesprochene Schauspielerrelief aus dem Piräus, wo das typische «Totenmahl» sich ins Genrehafte aufzulösen droht. Dem lässig auf seiner Kline gelagerten Dionysos präsentieren sich drei Schauspieler in der Bühnentracht und mit dem Abzeichen ihrer Rolle in den Händen. Die unbedingte Gleichheit des schwerfälligen Ornats, der den ganzen Körper zudeckt, läßt hier die Sache als beinahe aussichtslos erscheinen; was ist gegen den Eindruck tödlicher Langeweile zu tun? Der Künstler befreit die drei Männer von jeder Etikette und läßt sie in zwangloser Unterhaltung beisammenstehen, wobei der eine sogar dem Gott den Rücken dreht. Dies Benehmen ist nun allerdings ungewöhnlich und der Feierlichkeit des Augenblicks so wenig angemessen, daß dem Relief eine völlig falsche Auslegung von seiten eines modernen Erklärers auch nicht erspart geblieben ist.

Vor ein ähnliches Problem sieht sich die Kunst beim Prozessionsbild gestellt. Es wird die Längsabwickelung einer größeren Figurenmenge verlangt, indem die Teilnehmer sich in stattlichem Zug, einzeln oder paarweise aufeinanderfolgend, einem gemeinsamen Ziele zu bewegen. Das Thema gehört zum eisernen Bestand der Antike, und seine Geschichte zieht sich in zähem Strom durch die Jahrhunderte hin, von den Wandfresken der kretischen Paläste, dem Steatitgefäß mit der temperamentvollen Ernteprozession und dem Sarkophag von Hagia Triada bis zum getragenen Ernst der augusteischen Ara Pacis. Es leuchtet ein, daß vor allem die archaische Kunst für eine derartige Geduldsprobe von Hause aus ganz besonders disponiert sein mußte, und in der Tat bieten sich hier die Beispiele in großer Zahl. Wir wählen das letzte, eine Schöpfung des ausgehenden Archaismus aus der Zeit unmittelbar vor den Perserkriegen, weil erwartet werden darf, daß der überreife Stil hier alle Register zieht. Auf einer ‹unsignierten› Schale des Duris, im Louvre, ist eine Prozession von Männern und Jünglingen gemalt, die Szene umrahmt als breites Band das runde Mittelbild der Innenseite. Es handelt sich um eine attische Ephebenfeier, den Vergleich der Zeremonie mit unserer Konfirmation möchte man ungern unterdrücken. Ein Flötenbläser eröffnet den Zug, dreizehn ganz gleiche Paare folgen, und als könne sich der Maler an dieser schablonenhaften Einförmigkeit nicht ersättigen, setzt er die Geschichte noch auf der einen Hälfte der äußeren Schalenseite fort. Die Zwischenräume sind genau bemessen, außerdem wird jeder derselben durch einen senkrecht geschriebenen Personennamen in der Mitte scharf geteilt: diese starren Buchstabenlinien sind gleichsam die Speichen des Rades, und ihr harter Akzent verstärkt nur die Vorstellung des rhythmisch Abgehackten und der Pedanterie in der Gliederung des Bildes. Die Paare sind wie gesagt untereinander fast identisch, stets wird die ‹etwas vorgeschobene› hintere Figur von der vorderen bis zur Hälfte verdeckt, überall ist die Stellung der Füße dieselbe, der Mantel ist bei allen so drapiert, daß der ganze Leib, auch Arme und Hände in der Stoffmasse ertrinken, bis in den Zug der Faltenlinien und den Verlauf des Umrisses schleicht sich die einschläfernde Melodie des Ewig-Gleichen. Sämtliche Köpfe haben volles und massig schwarzes Haar, durch das sich die breite Wollbinde der Symposiasten schlingt. Eine gewisse Milderung der Monotonie wird durch den Wechsel von bärtigen Männern und Epheben angestrebt, dreimal wendet sich ein Kopf zurück, und einmal ist das Gesicht en face gezeichnet. Indessen sind diese Seitensprünge so schüchtern, daß sie kaum zählen, im ganzen ist die Szene eben nicht auf eine sachlich interessante Schilderung eingestellt, sondern auf rein dekorativen Effekt. Daß dies gelungen sei, läßt sich nicht bestreiten: es ist hübsch, wie unten der dunkle Saumstreifen der hellen Mäntel, oben die helle Tänie im dunkeln Haar als leicht gekräuseltes Band den langen Fries in einheitlichem Zug durchzittert. Allein das sind

nun Dinge, auf welche sich die Klassik prinzipiell nicht einläßt, weil sie es für unter ihrer Würde hält, die Freiheit lebendigen Geschehens der ornamentalen Spielerei zu opfern.

Der Cellafries des Parthenon hat die große Prozession anläßlich des Panathenäenfestes zum Inhalt, und hier stoßen wir auf Partien, die unwillkürlich zum Vergleich mit dieser Lösung des Duris auffordern. In erster Linie der stille Zug der Mädchen auf der Ostseite, die einzeln und zu zweien der Gruppe der Olympier nahen, mit ehrfürchtig geneigtem Haupt, kostbares Opfergerät in den gesenkten Händen. Die Gestalten fast durchweg in strengstes Profil gestellt, ganz aufrecht und in gleichem Abstand gereiht, in den Körperkonturen auf dieselbe Erscheinung gebracht: läßt eine größere Regelmäßigkeit sich denken? Nun aber entfaltet innerhalb der Grenzen, welche der Künstler mit betonter Absicht sich selber gezogen, die schöpferische Phantasie einen solchen Reichtum, daß der Beschauer mit dem Bewundern immer neuer Gewandmotive nicht zu Ende kommen kann. Mehr noch verdient in dieser Hinsicht der prächtige Zug der Jünglinge mit den Wasserkrügen ⟨Fig. 45⟩ ein genaues Studium. Wieder die taktmäßige Folge der Figuren, aber nicht nur das: der gesamte Unterkörper mit dem weit vorspringenden Knie und den fächerförmig geordneten Faltengraten, der spitze Winkel des gehobenen rechten Armes und die Schrägrichtung der schweren Hydria auf der linken Schulter wird mehrere Male wörtlich wiederholt. Man meint den Künstler auf einer bedingungslosen Tautologie ertappt zu haben — bis das Auge die Dreiviertelansicht der Brust entdeckt, die überall wieder anders ist, die Verschiedenheit des Mantelwurfs und das bewegte Fingerspiel der linken Hände. Es sind Abweichungen, die an sich wenig besagen mögen und scheinbar ganz natürlich sich ergeben, und doch wäre der archaische Stil niemals auf eine Stufenfolge von so geschmeidiger Anmut verfallen, weil sie die Befreiung des körperlichen Mechanismus aus den Fesseln einer harten Bildkonvention zur notwendigen Voraussetzung hat.

Auf die Dauer freilich würden solche Variationen eines bestimmten Typus, so fein und reizvoll sie sein mögen, den Betrachter nicht vor Ermüdung schützen. Gewiß wird auf seine Rechnung kommen, wer sich von der sorgfältigen Zergliederung des Parthenonfrieses eine überreiche Auslese an originellen Wendungen verspricht. Der Born einer mühelos quellenden Erfindungsgabe erscheint hier unversiegbar; diese Bildhauer sind auch durch die stärksten Zumutungen eines spröden Stoffes nicht in Verlegenheit zu bringen. Da wandelt mitten im Zug eine dichtgedrängte Schar älterer Männer, Kopf an Kopf: mit überlegener Kunst wird das harte Problem bewältigt, als sei die freie Bewegung des einzelnen im Rahmen der Masse eine ganz selbstverständliche Sache. In hellen Haufen, stellenweise in geschlossenen Gliedern sprengt die stolze Kavalkade der attischen Ritter heran, und doch weiß jeder die Blicke des Beschauers auf seine Person zu ziehen, durch die Art, wie er

sein Tier in der Hand hat, sowohl wie durch die Besonderheiten seiner Tracht; manche sind ganz nackt, andere prunken mit einem zeitgemäßen Reitkostüm von auserlesener Vornehmheit. Die Pferde selbst — gegen zweihundert an der Zahl und nach Rasse, Bau und Aussehen alle fast gleich — bringen mit dem frischen Wechsel ihrer Gangart, mit ihrer Unruhe eine erstaunliche Lebensfülle in das Bild. Indessen diese vielfältigen Nuancen und individuellen Regungen stellen doch nur die letzte farbige Verbrämung eines bereits feststehenden Entwurfes dar, und sie allein würden keineswegs imstande sein, auf einer so endlos erscheinenden Strecke den Eindruck ewiger Bewegung wachzuhalten. Nun aber denke man sich diese Buntheit im einzelnen und kleinsten weg, der Eindruck wäre trotzdem da. Die Keime des Lebens reichen hier viel tiefer, sie haften im Gesamtplan der Frieskomposition. Es ist nicht so sehr die gewaltige Ausdehnung und die Unzahl der figürlichen Elemente, was dem Parthenonfries unter allen Denkmälern verwandter Art die erste Stelle sichert, obwohl er schon in Hinsicht der stofflichen Quantität eine Rekordleistung bedeutet, die auch späterhin niemals übertroffen worden ist. Man stelle sich vor, was das heißen will: dieser Festzug umschlingt, von zwei Seiten her vorwärts drängend, in ununterbrochener Folge das größte Tempelhaus Athens! Allein auch der archaischen Kunst wäre die Idee einer so langatmigen Erzählung sehr wohl zuzutrauen. Man hat die Vermutung ausgesprochen, schon die Cella des vorperikleischen Athenatempels auf der Akropolis sei mit einem umlaufenden Fries desselben Inhalts geschmückt, die Ausführlichkeit und Einheitlichkeit der Darstellung hier bereits vorgebildet gewesen. Der Annahme stehen technische Bedenken entgegen, und sie ist an sich nicht eben wahrscheinlich; die fraglichen Reliefreste, spärlich genug, scheinen von einem Denkmal viel bescheideneren Umfanges und anderen Charakters zu stammen. Indessen bietet ja der Hauptstreifen der Françoisvase mit seinem Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis die Probe eines ähnlichen Versuches, der in noch frühere Zeit hinaufreicht. Und da die Szene mit einem etwas älteren Vasengemälde des Sophilos auffallend übereinstimmt, ist gemeinsame Abhängigkeit von einem monumentalen Vorbild als sehr wahrscheinlich anzunehmen; man denkt am ehesten an einen gemalten Fries, und dann dürfte es sich bei diesen Vasenbildern wohl nur um einen Auszug handeln, den der knappe verfügbare Raum des Gefäßkörpers verlangt.

Nun ist gerade diese Götterprozession der Françoisvase für klassische Begriffe ein Musterbeispiel dafür, wie man es nicht machen soll. Dargestellt ist die majestätisch-großartige Auffahrt von sieben Viergespannen; jeder Wagen wird begleitet von einigen Fußgängern, die neben den Pferden schreiten. Der Beschauer atmet erleichtert auf, wenn er mit dem Entziffern dieses Satzungetümes endlich fertig ist. Was ein gründliches Betrachten des Bildes zur rasch erschöpfenden mühevollen Arbeit, für manchen zur Qual macht, ist

weniger die effektive Länge als die Befürchtung, es könne in alle Ewigkeit so weitergehen. Es liegt dies nicht am schwerflüssigen, schleppenden Gang und an der gemessenen Trägheit einer äußerst umständlichen Epik, in der gleichzeitigen Malerei gibt es Bilder von Wettrennen, wo alles in wildester Hast dahinstürmt: die Angst vor dem Nichtendenwollen wird man auch hier nicht los. Und auch an der geringen Abwechslung des äußeren Beiwerkes, an der unzureichenden Charakteristik liegt es nicht, wohl sind die Figuren von einer sehr weitgehenden Gleichheit der Erscheinung, die einzelnen Gottheiten kaum durch die nötigsten Attribute voneinander unterschieden und eigentlich nur an den beigeschriebenen Namen kenntlich, und noch viel mehr ist das bei den schreitenden Frauen ⟨Chariten, Moiren, Musen⟩ der Fall. Aber die tiefere Ursache der monotonen Wirkung ist darin zu suchen, daß es innerhalb der Szene an jedem Ansatz zu einer Entwicklung fehlt. Obschon die Götterbotin Iris mit ihrem Heroldstecken an der Spitze geht und der lahme Hephaistos, nach Weiberart auf dem Maultier sitzend, den heiteren Abschluß bildet, ist es ein Zug ohne Anfang und Ende, weil jedes einzelne Gruppenganze nach Aufbau und Bewegungsgrad den Nachbargruppen zum Verwechseln ähnlich sieht. Man mache den Versuch und setze aufs Geratewohl die Typen um, man nehme ein ganzes Viergespann heraus und füge es an einer anderen Stelle ein — das Bild bleibt immer dasselbe. Mit der Behauptung, nun sei es zu Ende, ist es noch nicht getan, das klotzigste Interpunktionszeichen wird dem Auge nicht genügen, solange nicht das Satzgewoge selbst spürbar und sichtbar zur Ruhe kommen will.

Ein Experiment wie das eben angedeutete würde bei einer klassischen Streifenkomposition sich ohne weiteres verbieten. Hier ist jeder Bildteil derart an seinem Platz verfestigt, daß er nicht verrückt und verschoben werden könnte, ohne daß das ganze kunstvolle Gebäude dadurch in die Brüche ginge. Die Anlage des Parthenonfrieses ist so gedacht, daß im Westen, auf der Rückseite des Tempels, die Vorbereitungen des glänzenden Festaktes geschildert werden. Der Zug ordnet und sammelt sich und setzt sich in Bewegung, nach Norden hin, um dann auf der anstoßenden Langseite mit rauschenden Akkorden und in vollem Fluß dahinzuströmen, bis er im Osten, an der Hauptfront des Gotteshauses, in ein getragenes Tempo übergeht und unter den Augen der zuschauenden Olympier schließlich haltmacht. Ein entsprechender Zug bewegt sich an der Südseite nach demselben Ziel, im einzelnen mit wohlberechneter Absicht etwas anders gruppiert, allein die Gesamtdisposition und vor allem die Rhythmik des Ganzen ist die gleiche. Wir sehen, wie die Teilnehmer ihre Pferde sich vorführen und zurechtstellen lassen, wie sie aufsteigen und anreiten, in Glieder und geschlossene Formationen übergehen und im donnernden Galopp eine weite Strecke des Weges durchmessen. Eine Reihe von Paradewagen stellt weiterhin die Verbindung mit der vorderen Zughälfte dar, die

ausſchließlich von der Maſſe der Fußgänger eingenommen wird. Sie ſchreiten bald in Gruppen, bald einzeln oder paarweiſe, und ganz vorne nimmt die Prozeſſion den Charakter einer ſtreng geregelten Ordnung an. Und nun iſt merkwürdig: man kann das Bild in verſchiedener Richtung ſich abwickeln laſſen, dem Zug entgegengehen oder ihm von hinten folgen — ſo oder ſo erlebt man ein Schauſpiel von zwingender Notwendigkeit. Im erſteren Fall iſt es ein allmähliches Anwachſen und Sichſteigern der Bewegung, indem die geſetzte Würde des Feſtmarſches ſich zuſehends ins zwanglos Freie auflöſt, bis das Auge in einen wahren Wirbelſturm von entfeſſelter Unruhe hineingezogen wird, der zuletzt mit einzelnen lockeren Zuckungen abklingt. Im anderen Fall ein langſames Stillwerden und Nachlaſſen, von der leidenſchaftlichen Vehemenz und der zitternden Unraſt eines aufgeregten Roſſegetrappels bis zum ſachten Schritt und dem gehaltenen Weſen gottesdienſtlichen Zeremoniells. Allein dieſe Übergänge vollziehen ſich nicht einfach gradweiſe und in geregelter Stufenfolge, mit der Beharrlichkeit eines mechaniſchen Prozeſſes; mitten im lebendigſten Treiben gibt es auch wieder ruhige Augenblicke, ſelbſt hemmende Motive, und andererſeits flammt aus der gedämpften Maſſe noch da und dort eine heftigere Gebärde empor. Es iſt ferner Geſetz, daß gegen die Ecken zu, da wo der Fries umbiegt, die Wogen ſich zu glätten haben; ſtets treffen wir hier auf eine oder mehrere Geſtalten, die aufrecht daſtehen und «antenartig den Ecken einen feſten Halt verleihen». Der einzelne Friesteil bekommt durch die energiſche Betonung dieſer Schranken, welche trotzdem den einheitlichen Geſamtverlauf nicht zerſtören wollen, etwas Geſchloſſenes, in ſich Abgerundetes. Dies Gefühl für die Notwendigkeit der Harmonie innerhalb der Teilſtrecken iſt ſpäter wieder verloren gegangen, wie der Gigantenfries des pergameniſchen Altars beweiſt, wo der Kampf unter Verzicht auf jede Ecklöſung in ununterbrochenem Taumel alle vier Seiten des Denkmals umtoſt.

Eine ſchwere Belaſtungsprobe beſteht für die Kompoſition des Parthenonfrieſes auch in der ſehr ungleichen Ausführung. Es ſind viele Hände hier am Werke, die auffällige Verſchiedenheit der künſtleriſchen Arbeit beweiſt das zur Genüge. Wenn trotzdem die Geſchichte nicht aus den Fugen geht, ſo iſt dies der einheitlichen Generalidee zu danken, die mit eiſerner Energie ihren Willen durchſetzt. Die Perſonen der Françoisvaſe treten ſich buchſtäblich auf die Ferſen, um nur ja nicht den Zuſammenhang zu verlieren; die Hauptſache iſt, daß nirgends eine Lücke entſtehen kann. Die Klaſſik weiß von ſolcher Ängſtlichkeit ſich frei; es ſind ganz andere Dinge, auf die es ankommt, wenn ſich das Auge von der organiſchen Verbindung der Teile überzeugen laſſen ſoll. Für die Betrachtung aus der Nähe mag die geſchloſſene Folge, die ſorgſam Stück an Stück klebt, ihren Zweck erfüllen: ſobald man aber ſeinen Standpunkt etwas weiter verlegt, erſcheint ein Ver-

fahren nötig, das größere Strecken zu umklammern vermag. Es ist dann freilich nicht zu vermeiden, daß da und dort eine Cäsur sich bildet und der Konnex stellenweise scheinbar verloren geht. Indessen, das sind Atempausen, die absichtlich so gewählt werden und es dem Beschauer ermöglichen sollen, mit frischen Kräften an die Fortsetzung zu gehen. Man sieht es gar nicht ungern, wenn die Bühne für eine Weile leer bleibt. Das Ohr vernimmt neben dem verhallenden Tritt der Menge, die vorübergezogen, zugleich das Geräusch des sich nahenden Neuen, und in der Vorstellung spinnt sich der Faden fort. Allein es sind auch stets sehr sichtbare Zeugen dafür da, daß den einzelnen Gliedern, trotz bedeutender räumlicher Entfernung voneinander, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit nicht abhanden kommen kann. Die Festordner, welche durch den ganzen Zug verteilt sind und immer wieder Disziplin in die flutenden Massen bringen, haben eine doppelte Aufgabe, und nicht geringer als ihre sachliche Bedeutung ist die kompositionelle: mit Blick und Geste ziehen sie gebieterisch die noch säumenden Elemente vorwärts. Wie fein ist auch die Lösung in der Mitte des Nordfrieses, wo der heikle Übergang von der langen Wagenkette zur Gruppe der Fußgänger zu schaffen war; das vorderste Gespann kommt mit voller Wucht herangefahren, so daß die zwei letzten Bürger bestürzt sich umschauen und zur Seite weichen. Auf diese Weise schiebt sich Teil an Teil, die sämtlichen Glieder greifen ineinander und bilden so, im eigentlichsten Sinn, einen fortlaufenden, einzigen und großen Zug.

Unter symmetrischer Komposition hatte der Archaismus eine genaue Entsprechung der Bildhälften verstanden, wo der Aufbau der einen Seite Zug für Zug, nur in entgegengesetzter Richtung, sich auf der anderen Seite wiederholt. Es lassen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen, daß eine ganze Szene ihr Spiegelbild auf die Fläche jenseits der vertikalen Scheidelinie wirft. Wie selbst die Frühklassik noch dem Zauber dieser strengen Gleichmäßigkeit unterliegen kann, lehrt die Aphroditegeburt des ludovisischen Thrones. Tritt man nun in den Bereich des neuen Stiles, so möchte es bei flüchtigem Hinhören scheinen, als sei der Sinn für den Reiz des Echos der Kunst abhanden gekommen. Wenigstens überall da, wo die Darstellung den Eindruck lebendigen Geschehens zu vermitteln sucht, wird auf die exakte Wiederholung der Motive verzichtet; es ist begreiflich, wenn das Ohr hier zunächst bloß die Unruhe eines bewegten Stimmendurcheinanders zu vernehmen glaubt. Einer aufmerksamen Prüfung aber stellt sich die Sache anders dar: das symmetrische Prinzip ist noch immer da, es ist nur tiefer gedrungen und hat sich auf dem Grunde des Bildes festgesetzt. Was an der Oberfläche sich abspielt, mag immer den Schein loser Willkür für sich in Anspruch nehmen; dahinter steht die Macht willensstarker Gesetze, die alle Fäden der Komposition in ihrer Hand behält. Die Technik der älteren Kunst ist nach dem Urteil der Klassik

viel zu äußerlicher Art, weil ſie es dem Beſchauer gar ſo leicht macht und ihn nicht zum Nachdenken über die Gründe des inneren Zuſammenhaltes zwingt. Die Sauberkeit der formalen Gleichung muß ohne weiteres in die Augen ſpringen, und mit dieſem Reſultate gibt man ſich zufrieden. Für den entwickelten Stil fängt aber das Problem der Bildgeſtaltung eigentlich erſt an, wenn dieſe ſelbſtverſtändlichen Vorarbeiten erledigt ſind. Es gilt nun, durch die Lockerung des Schemas und eine teilweiſe Aufhebung der Symmetrie die pedantiſche und mühſam errungene Ordnung wieder zu verwiſchen und durch ein frei balancierendes Gleichmaß zu erſetzen, das ſich natürlich ausnimmt, weil es ſpontanes Leben vorzutäuſchen weiß. Die Überlegungen, welche den Künſtler dabei leiten, ſind deswegen nicht weniger ſcharf und gewiſſenhaft, und ſie vollziehen ſich mit einer Folgerichtigkeit, die wiederum den Namen eines Geſetzes verdient.

Dieſe Regel hat natürlich keine Geltung für die ſtreng ſymmmetriſchen Kombinationen aus pflanzlichen oder figürlichen Elementen, die rein ornamentalen Charakter tragen und Teil eines architektoniſchen Ganzen ſind. Sie kommen nicht etwa ſeltener vor als zu anderen Zeiten, und hier zeigt es ſich, daß der klaſſiſche Stil dem Begriff der abſoluten Gleichheit, wo es wirklich darauf ankommt, den vollendeten formalen Ausdruck geben kann. Die gewaltigen Firſtakrotere des Parthenon laſſen, was die komplizierte Führung ihrer Ranken und Spiralrollen betrifft, alle Verſuche der älteren Kunſt weit hinter ſich zurück, und in der Keramik iſt es oft genug der Fall, daß ein Schlingwerk eleganteſter Linien die Rückſeite einer Vaſe von unten bis oben überſpinnt: das ganze Syſtem läßt ſich in zwei Hälften ſpalten, die ſo genau ſich decken, daß auch die peinlichſte Kritik keine noch ſo belangloſe Unregelmäßigkeit aufſpüren wird. Es iſt dabei vollkommen gleichgültig, in welchem Umfang mechaniſche Hilfsmittel herhalten mußten, um ſolche Wunder der Symmetrie auf die Füße zu ſtellen, für das Auge hat der Aufbau nichts Schablonenhaftes, weil bis in die letzten und feinſten Verzweigungen des Geäders der Pulsſchlag eines ewig kreiſenden Lebensſaftes reicht. Der Eindruck der Bewegung beſtimmt ſo ſehr das Weſen dieſer Ornamentik, daß die Angleichung von rechts und links an keiner Stelle als erzwungen und ſtarr empfunden werden kann. Man meint dem Schauſpiel eines geſchmeidigen Kontertanzes zu folgen, wo der eine Partner flinken Auges alle Wendungen ſeines Gegenübers erfaßt und nun, von den Klängen der Muſik geleitet, mit ſicherer Selbſtverſtändlichkeit dieſelben Schleifen im entgegengeſetzten Sinne zieht. Was hier vom vegetabiliſchen Muſter geſagt worden iſt, trifft auch für die heraldiſch geſtellten Gruppen von Tieren und Fabelweſen zu: wir erinnern an die prachtvollen Sphingen- und Greifenpaare, welche die hohen Giebelfelder des lykiſchen Sarkophages aus Sidon füllen. Schließlich exiſtiert auch jetzt noch ein «mythologiſches Ornament», wo

der bewegte Vorgang auf eine Formel von mathematischer Präzision gebracht ist. Die Gruppe der beiden Kentauren, die mit einem mächtigen Felsblock den unverwundbaren Kaineus in den Boden stoßen, nimmt sich im engen Rahmen einer Metope sehr günstig aus, dank ihrem streng regelmäßigen Zuschnitt. Daß sie gelegentlich auch in ein Friesband mit fortlaufenden Kampfszenen sich verirren durfte ⟨Theseion, Phigalia⟩, wird man dagegen als Mißgriff bezeichnen müssen, denn das geschlossene Zentralschema paßt sich dem rhythmischen Zug nicht an und wirkt da in seiner Isoliertheit wie ein Fremdkörper. Vorzüglich erfüllt es seine dekorative Aufgabe wieder im quadratischen Feld des lykischen Sarkophages und hat hier auch die Erfindung einer ganz analogen Gruppe für die andere Schmalseite angeregt: ein Kentaurenpaar, das sich um ein Rehkalb rauft. In solchen Fällen läßt es die Klassik beim archaischen Kompositionsgesetz bewenden, wie es uns bereits auf einer bemalten Metope vom Apollotempel in Thermos entgegentritt ⟨die Szene ist nicht mit Bestimmtheit zu deuten; wahrscheinlich Aedon und Chelidon, welche den Knaben Itys umbringen⟩. Indessen hat es für uns keinen Zweck, über diese tektonisch bedingten Lösungen viele Worte zu verlieren; da wo die neue Kunst durch den Raumzwang weniger gehemmt und nicht zur ornamentalen Stilisierung des Vorwurfs genötigt wird, schlägt sie ein anderes Verfahren ein.

Wir halten es auch hier für richtig, die Reihe der Beispiele mit einem solchen von möglichst einfacher Physiognomie zu eröffnen. Wählen wir das schlichte Gegenüber zweier Figuren, wie es die gespannte Aufmerksamkeit auf einen gemeinsamen Blickpunkt zu ergeben pflegt: beim Spiel, wo das Interesse der beiden Partner im gleichen Grade sich auf den Vorgang in ihrer Mitte konzentriert. Das oben besprochene Vasenbild des Exekias ⟨Fig. 24⟩ gibt uns die Antwort des archaischen Stils in knappster und eindringlichster Fassung. Um sich die Pause zwischen den Schlachten angenehm zu würzen, versuchen die beiden Kriegsgefährten Aias und Achill ihr Glück im Würfelspiel; jeder hat sich auf einen Stein gesetzt, und gierig starren sie auf das Postament, das zwischen ihnen steht. Die Zahlen der Augen, die soeben gefallen, sind sauber hineingepinselt; nur diese Versicherung der Beischriften klärt den Beschauer darüber auf, daß der Zufall seine Gnaden hier ungleich verteilt: nach Haltung und Geste sind die Spieler nicht verschieden. Die Szene findet sich öfters, bisweilen durch weitere figürliche Elemente vermehrt und in anderem Sinne zu erklären, doch das Prinzip der Entsprechung der Motive in beiden Bildhälften ist überall aufs strengste gewahrt. Die Klassik, wenn sie einen ähnlichen Vorwurf behandeln soll, behält nun zunächst das Schema als solches bei. Auf einer rotfigurigen Vase sehen wir zwei Mädchen beim Morraspiel einander gegenübersitzen. Und sehr verwandt ist die Darstellung auf einem schönen Relief vom Bosporus ⟨Berlin⟩, wo inmitten zuschauender Freundinnen

zwei ſitzende Frauen ſich an einem Spiel ergötzen. Leider iſt die eine Hälfte der Platte weggebrochen; man erkennt noch, daß in der Poſe der Hauptperſonen kaum ein erheblicher Unterſchied beſtehen kann. Beide halten den Kopf nach vorn geſenkt, die Füße nach hinten angezogen. Dagegen wird im Faltenwurf der Gewänder etwas nach Abwechſlung geſtrebt.

Ziehen wir aber ein mit ſo überlegter Sorgfalt ausgeführtes und tadellos erhaltenes Bild zu Rate, wie wir es im herkulanenſiſchen Marmorgemälde der «Knöchelſpielerinnen» beſitzen, ſo reden die neuen Beſtrebungen der klaſſiſchen Kunſt vernehmlich genug. Es iſt die Kopie nach einem attiſchen Original aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, ſtiliſtiſch den Relieffiguren vom Erechtheionfries nah verwandt, im ganzen durchaus zuverläſſig, wenn auch in der Strichführung die ängſtliche Hand des Kopiſten ſich nicht zu verleugnen vermag. Die Darſtellung hat einen mythologiſchen Hintergrund, allein die drei ſtehenden Geſtalten der zweiten Reihe können hier füglich unberückſichtigt bleiben: die beiden ſpielenden Mädchen vorne bilden zuſammen eine geſchloſſene Gruppe, und es iſt ein reines Genremotiv. Aglaie ⟨links⟩ und Hileaira ⟨rechts⟩ haben ſich einander gegenüber auf den Boden gekauert und eifrigſt in ihr «Fünfſteinſpiel» vertieft: die Aſtragale werden in die Höhe geſchnellt und beim Niederfallen mit dem Handrücken aufgefangen. Daß der Künſtler ſich bemüht, ſchon in den Äußerlichkeiten des Koſtüms, beſonders in Haar- und Halsſchmuck, nach Möglichkeit zu variieren, bedarf kaum der Erwähnung. Übrigens ſind die Unterſchiede hier weniger ſtark betont als bei der Tracht der beiden Horen am ludoviſiſchen Thron ⟨Fig. 30⟩, und bereits Exekias geht, was den Reichtum des Beiwerkes betrifft, in der Differenzierung viel weiter; für archaiſche Verhältniſſe iſt es ein kühner Zug, daß der eine der Helden den hohen Helm auf dem Kopfe behält, während ſein Gegner ihn abgenommen und auf ſeinen Schild an der Wand geſetzt hat. Viel weſentlicher aber iſt die Tatſache, daß auch in kompoſitioneller Hinſicht der Maler der Knöchelſpielerinnen durchaus die Grundlinien der älteren Gruppierung wahrt. Beide Figuren ſind in derſelben Weiſe zuſammengebogen, die Köpfe im gleichen Winkel geſenkt, bis in die Stellung und Zeichnung des Augapfels iſt die ſtrenge Symmetrie durchgeführt, und nach dieſer Richtung hin mag ſie faſt etwas Pedantiſches an ſich haben. Sicher, daß ein Maler der helleniſtiſchen Zeit ſchon durch Belichtung und Beſchattung der Geſichter einen Kontraſt angeſtrebt haben würde, und vor allen Dingen hätte er das Ganze ſchräg in den Raum gerückt. Hier aber iſt die Szene ſtreng planimetriſch zurecht gemacht, die Köpfe ſind im reinſten Profil gezeichnet und ebenſo der ausgeſtreckte rechte Arm der Hileaira, dem der Blick der beiden Mädchen folgt. Im Rahmen dieſer flächenhaften Kompoſition jedoch wird nun durch eine klug berechnete chiaſtiſche Verſchränkung, die alle Einzelheiten der Körper- und Gewandzeichnung erfaßt, das Bild unendlich bereichert

und aufs wirkungsvollste kompliziert. Aglaie wendet uns den Rücken zu, das gebogene rechte Knie verdeckt das aufgestützte linke Bein bis auf einen kleinen Rest, während umgekehrt bei Hileaira der Oberkörper von vorne gesehen und die Stellung der unteren Extremitäten ⟨für den Beschauer⟩ gerade die entgegengesetzte ist. Die Linien der Gewandfalten haben bei jeder Figur ihren eigenen Rhythmus, und ihr Strom fließt in verschiedener Weise ab. Wir wiederholen: diese Gegensätze sind ohne jeden Wert für die Raumillusion, es handelt sich lediglich um einen Wechsel in der zeichnerischen Struktur zum Zweck einer reizvolleren Variierung der beiden Bildhälften.

Man taste nun auf diese Dinge hin auch größere Zusammenhänge ab, die längeren Wagebalken einer ausgedehnten symmetrischen Anordnung. Die beiden Langseiten des Satrapensarkophages aus Sidon stellen uns ansehnliche Proben solcher Art vor Augen. Das eine Mal ⟨Fig. 46⟩ handelt es sich um eine wild erregte Szene: eine Löwenjagd. Die Bestie wird von zwei Berittenen gestellt, die im Galopp herangesprengt kommen. Diese ganze Mittelgruppe ist im straffsten Wappenschema gehalten, und beide Reiter legen, indem sie zum Stoß mit der Lanze ausholen, ihren Oberkörper leicht zurück; aber wie bei den Knöchelspielerinnen, wird auch hier durch die gegensätzliche Drehung — der Satrap kehrt die Brust, sein Gefährte den Rücken gegen den Beschauer —, durch den Wechsel in der Hebung der Pferdebeine die Starrheit der Anlage modifiziert. Denn rein als Silhouette betrachtet, steht das Bild im Banne einer sehr weit durchgeführten Symmetrie; sie bestimmt die Umrisse von Roß und Reiter bis in die konforme Bewegung der Pferdebeine und Schweife, bis in die Bogenlinie des gesenkten linken Arms, dessen Hand die Zügel packt. Um so mehr drängen sich einem die folgenden Fragen auf: warum muß dann doch wieder das eine Pferd den Kopf in die Höhe werfen, während das andere ihn so tief senkt, daß eine Leere zwischen Rahmen und Füllung entsteht? Warum streckt der Satrap das Bein der Schauseite weit nach vorn, wenn sein Partner es mit Macht zurückreißt und seinem Gaul die Ferse in die Weichen drückt? Und dient es bloß zur Kennzeichnung des höheren Standes, daß dem Satrapen eine Ärmeljacke lose im Rücken flattert, die dem Begleiter fehlt? Die Absichten des Künstlers werden klar, sobald man die flankierenden Nebengruppen mit in Rechnung zieht. Hier ist jede Korrelation anscheinend aufgegeben. Der Reiter links sitzt fest im Sattel und zwingt sein Tier mit energischem Ruck zum Stehen, um der Jagdbeute den Fang zu geben. Auf der anderen Seite hat das Pferd den Reiter abgeworfen und schleift ihn am Boden nach. In beiden Fällen geht die Bewegung nach rechts, am einen Ende also von der Mitte weg; dabei ist das Tempo absichtlich ganz verschieden gewählt. Und trotzdem halten sich die Gruppen im Gleichgewicht, denn die rein formalen Massenwerte sind nahezu dieselben hier wie dort. Man hat den Eindruck, als spiele der Künstler Fangball mit seinen Bildelementen,

doch mit ſo ſicherer Hand und ſcharfem Auge, daß er ſie nicht verlieren kann. Bei aller Freiheit im einzelnen wird das geſamte Getriebe von einem einheitlichen Willen gelenkt und beherrſcht.

Es iſt nun intereſſant, daß auf der zweiten Langſeite des Sarkophages das Experiment ſich wiederholt, nur auf eine ganz andersartige Figurenſerie übertragen. Denn diesmal wird eine vollkommen beruhigte Szene gebracht, eigentlich nur ein Situationsbild, es geſchieht faſt nichts. Vor dem thronenden Satrapen hält, zur Abfahrt bereit, ſein ſchmuckes Viergeſpann, das er prüfend zu betrachten ſcheint. Weiter nach rechts ein Knappe mit dem ledigen Reitpferd. Die prachtvoll geſchloſſene und ſchon in ihrer Kontur harmoniſch abgerundete Gruppe der vier Wagenpferde nimmt genau die Mitte des Bildfeldes ein. Dann folgt je eine ſtehende Jünglingsfigur: links der Lenker des Geſpannes, der ſchon den einen Fuß auf das Trittbrett ſetzt und mit den Händen die Zügel faßt, den Kopf aber nach rückwärts dreht, als warte er auf die Weiſung ſeines Herrn. Rechts ein Diener, der die Roſſe hält und dabei nach dem Reitknappen ſich umſchaut. Während ſomit Kopfwendung und Blickrichtung bei beiden Figuren in geſchickter Weiſe die Verbindung mit den Flügelgruppen herſtellen, ſichern die vorgeſtreckten Arme, welche die Pferdeleinen halten, den Zuſammenhang mit dem Zentrum im wörtlichſten Sinn; alles greift ineinander. Und wiederum der Chiasmus der Bewegungsmotive, und zwar nicht bloß in der Gegenüberſtellung von Vorder- und Rückanſicht: es kommt noch der feinere Zug hinzu, daß der offenen Beinſtellung ⟨links⟩ die verſchränkte ⟨rechts⟩ antworten muß, und umgekehrt der Überſchneidung der Bruſt mit dem Arm ⟨links⟩ der flächig ausgebreitete Oberkörper ⟨rechts⟩. Und dann klingt auch hier die konzentrierte Spannung der Kompoſition nach beiden Seiten in freiere Rhythmen aus. Die majeſtätiſche Geſtalt des Fürſten und zwei in ruhiger Haltung hinter ihm ſtehende langgewandete Trabanten nehmen den einen Flügel ein, der junge Mann, der das Reitpferd zurechtſtellt, den anderen; die Orientierung iſt beide Male nach rechts. Das alles würde an Hand einer ſchematiſch ſkizzierten Zeichnung viel ſchärfer und überzeugender zum Ausdruck zu bringen ſein; die Worte ſind ſchwerfällig und verſagen nur zu leicht den Dienſt. Aber auch unſere ſchriftliche Analyſe dürfte, trotz ihren unleugbaren Mängeln, das Weſentliche der Sache klargemacht haben: auf der Grundlage eines ſtreng bemeſſenen Geſamtplanes ein lockeres Spiel der Einzelheiten, das den Eindruck völliger Bewegungsfreiheit zu erwecken weiß — im Durcheinander von geregelten und ſcheinbar regelloſen Schönheiten ſieht dieſe Klaſſik das Geheimnis der Kunſt.

Allein nirgends haben die genialen Feldherrneigenſchaften einer großzügigen Kompoſitionstechnik ſo überwältigende Effekte zuſtande gebracht wie in der bildneriſchen Ausſchmückung der monumentalen Tempelarchitektur. In dieſer

Hinsicht bedeuten die Parthenongiebel tatsächlich einen Höhepunkt der Entwicklung, und schon die Lösungen des vierten Jahrhunderts bewegen sich auf abwärts gleitender Bahn. Es erscheint auch theoretisch kaum möglich, das Prinzip der freien Responsion, wie es im Zeitalter des Phidias seinen glänzendsten Ausdruck gefunden hat, noch weiter auszubauen, alle Möglichkeiten sind hier erschöpft. Die Figurenmassen sind auf die beiden Hälften des Giebeldreieckes in der Weise verteilt, daß nach Zahl und Wert die Elemente sich entsprechen, dagegen zeigen die Motive im einzelnen die größte Mannigfaltigkeit und einen Reichtum von rauschender Pracht. Das alles aber wird zusammengehalten durch die Stränge einer einheitlichen Idee. Im Ostgiebel zittert die Wirkung der wunderbaren Göttergeburt nach beiden Seiten durch die versammelte Menge hin und weckt ihre olympische Ruhe zu gespannter Teilnahme auf; dabei will die kluge Raumökonomie beachtet sein, welche mit der abnehmenden Bildhöhe die Erregung allmählich abflauen läßt. Nicht anders im Westgiebel, wo der dramatische Akt des Götterstreites sich in Haltung und Geste sämtlicher Zuschauer spiegelt, mit denselben wohlberechneten Gradunterschieden körperlicher und geistiger Inanspruchnahme, die schwächer wird, je weiter die Figurenfolge vom Zentrum abrückt. Rein formal jedoch ergibt sich die geschlossene Einheit der Szene aus den kontinuierlichen Übergängen von der Profil- zur vollen Vorderansicht der Gestalten, die auf beiden Flügeln an den gleichen Stellen und in demselben Tempo sich vollziehen, allein mit so geschmeidiger, vollkommen freier und natürlicher Bewegung, daß die klare Symmetrie der Gesamtanlage nicht als erzwungen und mühsam konstruiert empfunden werden kann.

Die Parthenonmetopen sind vor den Giebelskulpturen entstanden, und das zeitliche Verhältnis verrät sich hier deutlich genug schon im Stil; mit der flüssigen Grazie jener jüngeren Partien verglichen ist die Formensprache der Metopen noch spröde, stellenweise hart und ungelenk. Aber ihre Komposition ist bereits vom Geist des neuen Stils diktiert, und der Fortschritt über alles Frühere hinaus ist gerade hier vielleicht bedeutender als an irgend einer anderen Stelle des ganzen Baues. Die Aufgabe, 92 quadratische Felder mit Reliefbildern auszustatten, stellte ungeheuere Anforderungen an die Gestaltungskraft des Künstlers; sie ist so gelöst worden, daß die Metopen jeder Tempelseite inhaltlich eine kompakte Einheit bilden; an den Schmalseiten ⟨je 14 Platten⟩ ist es sicher, an den Langseiten ⟨je 32 Platten⟩ sehr wahrscheinlich der Fall, wie ein beachtenswerter Deutungsversuch erst neuerdings gezeigt hat. Nun ist freilich auch beim Zeustempel zu Olympia, ja bereits beim kleinen Schatzhaus der Athener in Delphi der Bilderschmuck der Metopen einem bestimmten Stoffkreis entnommen; allein es handelt sich da um die einzelnen Taten eines Helden, die zeitlich aufeinander folgen sollen, und jede Szene ist wieder ein Bild für sich. Das ganz Neue, was der Parthenon hier

bringt, besteht darin, daß sämtliche Glieder einer Serie sich zu einem harmonischen Gesamtbild fügen. Es sind ausgedehnte Kompositionen größten Stils; im Osten die Gigantomachie, im Westen eine Amazonenschlacht, im Norden die Geschichte von Ilions Untergang, im Süden der Kampf zwischen Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos — dasselbe Thema wie im olympischen Westgiebel. In allen Fällen sind Anordnung und Gruppierung der Szenen nach einem festen Grundplan entworfen, am eindrücklichsten bei den Metopen der südlichen Langseite. Die Masse ist, nach Art eines «Triptychon», in drei Abteilungen gegliedert: in der Mitte eine längere Figurenreihe mit vorwiegend vertikalen Akzenten, auf beiden Seiten von Flügelgruppen eingerahmt, deren Richtungslinien sich schräg nach auswärts legen. An Hand einer graphischen Tabelle läßt es sich nun sehr klar verfolgen, wie der Künstler durch leichte Gewichtsverschiebungen, die geringfügig und an sich belanglos sind, das mathematische Gleichmaß aufzuheben und die starre Ruhe einer leblosen Symmetrie in den bewegten Wellenschlag lebendigen Geschehens umzusetzen weiß. Die Anzahl der Platten links und rechts, die sich die Wage halten sollen, ist ungefähr die gleiche, nirgends wirklich gleich: dieselbe Beobachtung wird man beim Ostfries des Parthenon machen können, wo dank einer ganz diskreten Asymmetrie in der Verteilung der sitzenden und stehenden Figuren beiderseits der Mitte der Eindruck langweiliger Korrektheit geschickt vermieden wird.

Es sind nun Gesichtspunkte ganz verwandter Art, welche auch die Farbengebung der klassischen Kunst bestimmen. Hier sind wir freilich, was unsere Quellen anbelangt, schlimm genug daran. Originale Gemälde von irgend welchem Belange gibt es nicht aus dieser Zeit; die farbigen Bilder der weißgrundigen Lekythen haben ihre Sonderbedingungen und bieten für das Verlorene keinen Ersatz. Die Polychromie der Skulpturen ist bis auf ganz geringe Reste verschwunden, und einzig die leeren Bohrlöcher im Stein verraten uns die Stellen, wo einst die golden schimmernden Metallzutaten gesessen haben. Trotzdem sollte es der Phantasie noch möglich sein, an Hand dieser bescheidenen, aber sicheren Kennzeichen ein ungefähres Bild der ursprünglichen Farbigkeit zu gewinnen. Um nur ein Beispiel zu nennen: die Reliefs der Nikebalustrade mit ihrer heiter gaukelnden Figurenwelt müssen den jetzt so beliebten Vasen mit Goldschmuck in ihrer Buntwirkung überaus ähnlich gesehen haben. Da blinken zahllose Details, wie Spangen, Ohrgehänge, Haarbinden und Gürtelenden, mit blendenden Lichtern auf; der Beschauer nimmt diese Verzierung als äußerliches Beiwerk, als etwas rein Akzessorisches hin. Betrachtet man die Bilder aber mit halbgeschlossenem Auge, so daß die figürlichen Umrisse zurücktreten und die funkelnde Helligkeit der Zieraten die Oberhand gewinnt, so gleicht das Ganze dem lebendigen Sternengewimmel am nächtlichen Firmament. Nach Größe und Leuchtkraft sind die goldenen

Tupfen verschieden, und ihre Anordnung ist keine starr regelmäßige, sondern eine locker zerstreute, anscheinend ganz willkürlich gruppiert — und doch erstrahlt das alles nach den Gesetzen einer unendlich wohltuenden Harmonie, jeder einzelne und kleinste Fleck hat seine Stimme im allgemeinen Konzert, die man nicht missen möchte. Und das, scheint mir, ist nun das Prinzip der klassischen Farbenverteilung überhaupt.

Eine gewisse Bestätigung dieser Annahme dürften uns immerhin die großangelegten rotfigurigen Vasengemälde bringen, welche dank einer reichen Verwendung farbiger Zutaten ⟨Deckweiß, füllige Gewandornamentik in schwarzem Firnis⟩ eine kräftige Buntheit entfalten. Natürlich spielen hier dekorative Rücksichten eine sehr viel größere Rolle als in der gleichzeitigen monumentalen Malerei. Schon im stereotypen Wechsel von Dunkel und Hell bei den Rossen von Viergespannen ⟨z. B. Gigantomachievase aus Melos, Louvre⟩ lebt noch etwas von der ornamentalen Gesinnung des Archaismus fort, man wird finden, das einfache Alternieren sei in solchen Fällen selbstverständlich, indessen beweist uns das Beispiel der frühhelleniſtischen Alexanderschlacht, wie sich die Akzente auch ganz anders setzen lassen. Während nun aber die gesamte ältere Malerei ihre Farben mit gebundener Marschroute über die Fläche ziehen läßt, derart, daß in strenggemessenen Abständen eine Farbe der anderen den Platz zu räumen hat — wir erinnern bloß an die Caeretaner Hydrien, wo bei aller Lebhaftigkeit des Geschehens der Tonwechsel im steifsten Taktschritt vor sich geht —, herrscht jetzt eine freiere Rhythmik und eine flüssige Beweglichkeit. Mit graziösem Geschick tummeln sich die Farben im Bildraum umher, sammeln und lösen sich, bald tanzt und sprüht es in lustigen Flammen, bald wieder tritt die Buntheit diskret zurück, um der klaren zeichnerischen Form das Wort zu lassen. Es ist ein wohldurchdachtes, aufs feinste gegliedertes System, das dieser Färbung zugrunde liegt, und schon die Gemälde der polychromen apulischen Prachtvasen der Alexander- und Diadochenzeit, welche das schimmernde Weiß so oft zu großen milchigen Lachen ⟨Tempelbauten, Altäre und dergleichen⟩ sich stauen lassen, erscheinen schwerfällig und plump dagegen.

Als die erste Bedingung für ein tieferes Verstehen der treibenden Kräfte im Organismus der klassischen Kunst wird man immer wieder den Vergleich mit anderen Stilperioden zu betrachten haben. Neben dem äußerlich streng geregelten Verhalten des gesamten Archaismus ist es stets die verhältnismäßige Freiheit, die jetzt zunächst ins Auge springt, sobald man aber die folgende Entwicklung heranzieht, wird es offenbar, daß diese Freiheit eben eine verhältnismäßige und bedingte ist und nur im Bannkreis sehr bestimmter Normen sich bewegen darf. Auch der Hellenismus legt es auf geschlossene, einheitliche Bildwirkung an, und es hieße seine Absichten völlig verkennen, wollte man irgendwie Zweifel daran hegen. Mit allen Mitteln

der Lichtführung ſowie der Farben- und Formenverdichtung wird verſucht, die Maſſen zuſammenzuballen, allein in weitaus den meiſten Fällen vollzieht ſich dieſer Vorgang ſo, daß das Gleichgewicht dadurch verſchoben wird. Die Klaſſik dagegen bietet ihre ganze Geiſtesgegenwart auf, um die ungleiche Belaſtung und ein Überkippen zu verhindern. Es iſt dies der eigentliche Grund, weshalb ein Gemälde, wie der «Tod des Pentheus» im Hauſe der Vettier zu Pompeji — einer der ganz ſeltenen Fälle, wo die Abhängigkeit römiſcher Wandfresken von einem einzelnen klaſſiſchen Vorbild ſich beweiſen läßt — inmitten ſeiner ſo ganz anders beſchaffenen Umgebung wie ein verirrter Fremdling wirkt. Die gleichmäßig lichte Geſamterſcheinung iſt grundſätzlich verſchieden von allen Proben jüngeren Urſprungs mit ihren betonten Kontraſtwirkungen. Bewegungsachſen und Raumſchichten laufen parallel zum Bühnenrand, und die Bildtiefe, an ſich ſchon ſehr gering, bleibt überall dieſelbe, das heißt: beide Enden des den Horizont abſchließenden Hügelzuges und die Figuren, welche halbleibs dahinter auftauchen, ſind vom Beſchauer gleichweit entfernt. In der räumlichen Anordnung des Ganzen wird jede energiſche Schräge gefliſſentlich vermieden, und auch das Licht iſt ſo geführt, daß es alle Elemente der Szenerie wie der Staffage mit gleicher Stärke trifft. Trotz der kräftigen Modellierung im einzelnen macht das Bild, am helleniſtiſchen Barock gemeſſen, den Eindruck harmoniſcher Ruhe und Abgeklärtheit: obwohl ſein Thema die Darſtellung entfeſſelter Raſerei iſt und es ſomit, in ſtofflicher Hinſicht, den temperamentvollſten Äußerungen der folgenden Zeiten an Wucht und Wildheit nichts nachgibt.

Nun iſt dieſes Pentheusgemälde aber auch das Muſterbeiſpiel für eine zentrale Kompoſition in ſtrengſter Reinheit. Man halbiere das quadrate Bildfeld in ſenkrechter und wagerechter Richtung, verbinde die vier Ecken durch ſich kreuzende Diagonalen: die Figur des jungen Thebanerkönigs, den in entlegener Bergwildnis ſein grauſiges Schickſal erreicht, nimmt genau die Mitte der Szene ein, und ſein leidendes Antlitz zieht die Blicke und Hände des ringsum gruppierten Perſonals wie ein Magnet an ſich heran. Von links und rechts ſpringt eine Mänade in höchſter Wut auf das geſtürzte Opfer zu, die Arme dieſer Dreifigurengruppe verſchlingen ſich zum feſten Wagebalken, und auf die Schalen der Wage ſenkt ſich jederſeits eine der Frauenbüſten herab, die in ſymmetriſcher Entſprechung die oberen Bildecken füllen. Eine dritte, ebenfalls nur zur Hälfte ſichtbare Geſtalt, mit beiden Händen einen Felsklotz hebend, legt ihr Gewicht ſchwer auf die ringende Mittelfigur und preßt ſie, im buchſtäblichen und im bildlichen Sinne, nieder. Ein ganz ähnliches Zentralſchema, nur vom Quadrat auf den niedrigen Frieſſtreifen mit betonter Breitenentwicklung übertragen, bietet die berühmte Talosvaſe aus Ruvo. Hier iſt der zuſammenbrechende Rieſe nicht bloß durch die überragende Größe ſeiner Geſtalt, durch weiße Farbe und eine in der Vaſen-

malerei sonst ganz ungebräuchliche Körperschattierung, ferner durch den Baum mit blühendem Gezweig in seinem Rücken aufs bestimmteste hervorgehoben; viel wichtiger ist die harmonische Umrahmung der Hauptfigur durch die beiden berittenen Verfolger, welche den Sterbenden in ihren Armen halten, und die streng korrespondierende Stellung der nach auswärts gedrehten Pferde. Wiederum sammelt sich das gespannte Interesse aller übrigen Figuren auf diesen Vorgang in der Mitte, nur daß die Teilnahme in ganz verschiedenem Stärkegrad sich äußert; in olympischer Ruhe folgt das göttliche Paar der Meeresbeherrscher dem seltsamen Schauspiel, kalt, aber unheimlich lauernd die Zauberin Medea, mit lebhaftestem Entsetzen die erschreckte Ortsnymphe, mit den Gesten freudiger Genugtuung die Besatzung des Argonautenschiffes.

Diese Beispiele ‹sie ließen sich leicht vermehren› zeigen, daß der Künstler die geforderte Konzentration nach der Mitte auf ganz verschiedene Weise zu bewerkstelligen vermag. Die Bewegung kann eine rein zentripetale sein, wie beim Pentheusgemälde, wo alles mit gieriger Heftigkeit dem einen Ziel zueilt. Sie kann sich mit einer anders orientierten Bewegung kreuzen; denn auf der Talosvase strebt sowohl die fliehende Frau als auch ihr formales Gegenstück, der die Schiffsleiter emporkletternde Jüngling, von der Mitte fort — doch ihre Augen hängen wie gebannt an jenem Gegenstande allgemeiner Aufmerksamkeit. Und dann wird man gerade bei einigen der glanzvollsten Kompositionen dieser Epoche eine Vorliebe für ausgesprochen zentrifugale Anordnung feststellen können. Wir denken an die beiden Giebel des Parthenon. Im Westen prallen mit voller Wucht die zwei Hauptfiguren im Zentrum, die streitenden Gottheiten Athena und Poseidon, auseinander, die Pferde ihrer Gespanne scheuen und bäumen sich, und die erregte Zuschauermenge drückt sich ängstlich in die Ecken. Der Ostgiebel schildert das Wunder von Athenas Geburt; auch hier weicht die Hauptperson von der Mitte weg, die Achsen der zunächst stehenden, erstaunt zurückfahrenden Götter divergieren fächerförmig, und so spült die gemeinsame Erregung ihre Wellen, die mit der wachsenden räumlichen Entfernung leiser werden, bis in den entlegensten Winkel hinein. Immer aber, das ist Gesetz, schlägt das Herz, von dem das warme Leben in alle Adern des Bildes flutet, an zentraler Stelle; selbst Szenen, die zu anderen Zeiten in seitlicher Richtung sich entwickeln müssen, wie es die Situation eigentlich verlangt und weil es die natürliche Bewegung ist, werden nun so gedreht, daß die Sammlung um einen geistigen Mittelpunkt als die einzig richtige Antwort erscheint und der herrische Begriff der Zentralisation jeden Versuch einer anderen Lösung von vornherein zum Schweigen bringt. So wie im Parthenonfries die Menge von zwei Seiten her unaufhaltsam nach der Mitte der Eingangsfront zusammenströmt, hält auch bei Bildern viel bescheideneren Umfangs ein zentraler Kern den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen in Händen. Sogar bei der einfachen Aufreihung ruhig stehender

oder ſitzender Figuren ‹Schmückung der Pandora an der Baſis der phidiaſiſchen Athena Parthenos; Götterverſammlung im Oſtfries des Niketempels› iſt es noch immer die Mitte, die ſichtbar dominiert: der Brennſpiegel, in dem ſich alle Strahlen fangen.

Der ſeeliſche Kontakt zwiſchen den Hauptträgern der Handlung, der für jede künſtleriſche Schöpfung dieſer Zeit ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung iſt, bringt es mit ſich, daß als Bindungsmittel in erſter Linie pſychiſche Ausdruckswerte in Frage kommen müſſen: durch Blick und Geſte geben die Perſonen ihren Anteil am Geſchehen kund. Indeſſen ſind dieſe Äußerungen eines bewegten Innenlebens doch viel zu zarter Natur, als daß auf ihnen allein die ſchwere Verantwortung für den Zuſammenhalt des Ganzen ruhen dürfte. Es treten weiterhin als die eigentlichen Stützen des Bildgerüſtes formale Elemente in die Erſcheinung, die an ſich ausdruckslos ſind und dem Aufbau mit ihren rein abſtrakten Hilfsmitteln zu dienen haben. Man mag über Wert und Nutzen von Bildanalyſen, welche die Betrachtung in die kühle Sphäre des geometriſch Konſtruktiven leiten, denken wie man will: die griechiſche Klaſſik arbeitet in der Tat mit ſolchen Begriffen, und wer ihre Stimme überhört, dem bleiben die letzten und feinſten Ideengänge ihres Schaffens ewig ein Geheimnis.

Natürlich müßte es ein ausſichtsloſes Beginnen ſein, die Fülle verſchiedenſter Möglichkeiten, die einem entwickelten Können hier zur Verfügung ſtehen, auf feſte Formeln bringen zu wollen. Aber ſo viel läßt ſich immerhin erkennen, daß es für die zu erſtrebende Einheitlichkeit einer zentralen Kompoſition zwei, anſcheinend ganz konträre, Bildſchemata gibt, die gleichſam das Skelett der Szene ſind; im einzelnen laſſen ſie die mannigfachſten Abänderungen zu, der Grundgedanke bleibt überall derſelbe. Das eine iſt die Hebung der Mitte in der Weiſe, daß hier die Bildmaſſe in die Höhe geht und dann nach beiden Seiten gleichmäßig ſich abbaut, oft in bewegtem Fall, wie das lebendig ſprudelnde Waſſer eines römiſchen Brunnens. Die ideale Bühne für ein derartiges Schauſpiel iſt der dreieckige Rahmen der Giebelkompoſition. Es will nun beachtet ſein, daß die reife Kunſt des fünften und vierten Jahrhunderts jene primitive Löſung, welcher noch die Frühklaſſik — in Anlehnung an ältere Verſuche ‹Ägina› — den Vorzug gibt, offenbar grundſätzlich verſchmäht: die ſtarre Vertikale einer aufrecht ſtehenden Mittelfigur. Sie kommt jetzt nicht mehr vor, weil ſie in ihrer Iſoliertheit als Schranke wirkt, welche die Bildhälften voneinander ſcheidet, ſtatt ſie zu verbinden. Außerdem bedarf ſie, um nicht gar ſo ſchmächtig zu erſcheinen, einer ſeitlichen Begleitung, die aber ihrerſeits die Verlegenheit der Situation nur erhöht. So wird die feierliche Geſtalt des Zeus im olympiſchen Oſtgiebel links und rechts von je zwei weiteren Figuren in ähnlich ſteiler Haltung ‹Oinomaos — Sterope, Pelops — Hippodameia› flankiert, und es iſt nur die überragende Größe, die ſie vor

ihrer Umgebung voraus hat, in Wirklichkeit stellt sie ein Glied in einer ganzen Reihe gleichwertiger Teile dar, und die Betonung der Mitte ist von sehr äußerlicher Art. Nun wäre zu sagen, daß die reife Klassik den Körper in unbewegter Ruhe überhaupt nicht liebt, und wo sie ihn ausnahmsweise dennoch braucht, zum Zwecke der psychologischen Charakterisierung, wie bei der Medea des Peliadenreliefs, hält sie ihn geflissentlich von der Mitte fern. Nur leblose Gegenstände — ein Baum, die Grabstele auf den Bildern der Lekythen, das Götteridol der Meidias-Hydria und des Mänaden-Stamnos in Neapel — kommen als senkrechte Mittelachse in Betracht. Eine menschliche Figur an dieser Stelle hat sich zu bewegen, wir erinnern an die oben besprochenen Fälle des Pentheusgemäldes und der Talosvase. Es gibt nur ein einziges Beispiel für die erzwungen starre Pose einer Hauptfigur, gemeint ist die an die Felswand geschmiedete Andromeda, so wie die Vasenmaler die Geschichte zu erzählen pflegen. Die zentrale Anordnung ist hier die gegebene, nicht anders als beim Gekreuzigten der christlichen Passionsbilder, dem die Hochrenaissance und selbst der Barock das Recht auf die Mitte nicht bestreiten. Allein dasselbe harmonische Verhältnis, das beim Kruzifixus vertikale und horizontale Richtung in Ausgleich bringt, beherrscht auch das Motiv dieser antiken Leidensgestalt, die beide Arme wagerecht ausbreitet, und die harte Wirkung der gestreckten Senkrechten wird fürs Auge aufgehoben. Im Giebel aber wird jetzt meistens eine Zweifigurengruppe in den Brennpunkt des Ganzen gerückt. Das kleine Giebelrelief eines attischen Grabmales ⟨in Zürich⟩ zeigt die beiden Personen durch die Geste des Handauflegens miteinander verbunden. In der Athenageburt des östlichen Parthenongiebels ist es die grandiose Gruppe des thronenden Zeus und seiner Tochter, die, zu stolzer Größe erwachsen und im schimmernden Waffenschmuck, machtvoll ausschreitend sich vom Erzeuger löst, im Westgiebel der stürmische Kampf zwischen zwei göttlichen Rivalen. In beiden Fällen recken sich die Leiber gewaltig, doch in schiefer Richtung und mit energischer Bewegung empor. Das zentrale Figurenbündel biegt sich auseinander: der Blüte gleich, die im Entfalten Blätter und Kelch nach außen rollt, so folgt auch hier die gesamte seitlich anschließende Figurenmasse mit ihrem Umriß einem schräg abwärts gleitenden Zug.

Das Prinzip der dreieckigen Komposition finden wir nun auch da angewendet, wo es durch die Linien der äußeren Umrahmung keineswegs gefordert wird: im viereckigen Feld der Bildtafel sowohl wie der architektonisch gebundenen Platte, die Konturen der Darstellung steigen pyramidenförmig an. Mit einer geradezu kindlichen Unverfrorenheit macht sich ein Weihrelief aus Cumä ⟨im Berliner Museum⟩ diese Weisheit zunutze. Von der einen Seite wächst die dichtgedrängte Schar der Beter in regelmäßiger Staffelung wie Orgelpfeifen in die Höhe, während von der anderen Seite das emporspringende Pferd, welches den heroisierten Toten trägt, im gleichen

Winkel ſich hebt, die Spitze des Ganzen nimmt ein Gehäuſe ein, aus dem die chthoniſche Schlange ſich windet. Die oberen Ecken werden rechts durch die Waffen des Verſtorbenen, links durch den Oberkörper einer matronalen Frauengeſtalt in wenig organiſcher Weiſe gefüllt. Als künſtleriſche Leiſtung iſt das kleine Denkmal gewiß höchſt unerfreulich, wir rufen ſein Beiſpiel nur deshalb an, weil hier das Geſetz des dreieckigen Aufbaus dem Beſchauer in nackteſter Deutlichkeit vor Augen tritt. Will man wirklich geniale Löſungen des Problems ſehen, ſo wären die Metopen des Parthenon und des Theſeion aufzuſuchen, oder das ſchöne Reiterrelief in der Villa Albani. Meiſt handelt es ſich um Bilder eines Zweikampfes, wobei nun nicht etwa verlangt wird, daß gerade der Kopf des Siegers in den Scheitel der Pyramide ſtoße, ein flatternder Gewandzipfel, ein als Waffe geſchwungener Stein oder Krug, der Hinterteil des eingefangenen Ebers kann den Figurenhügel krönen. Das Dreieck ſelber wird ſelten ein genau gleichſchenkliges ſein, und von den beiden Seiten iſt die eine oft ruhig und glatt geſpannt oder zum leiſen Bogen gekrümmt, während die andere ſich ungebärdig hin und her bewegt. Immer aber ſtreben die begrenzenden Umriſſe aufwärts, die Linien konvergieren, und damit nicht genug: im Inneren müſſen ſich die Teile ſo verflechten, daß die Gruppe als einheitliche Maſſe wirkt und nicht mehr in Einzelheiten aufzulöſen iſt. Schließlich gehorchen auch die bekannten Dreifiguren-Kompoſitionen des ausgehenden fünften Jahrhunderts demſelben Geſetz, das Orpheusrelief ⟨Fig. 44⟩ und das ſehr ähnliche Iphigenienopfer des ſogenannten Kleomenesaltars in Florenz, deſſen Hauptgruppe zweifellos auf ein klaſſiſches Original zurückgeht. Hier wie dort drei Geſtalten nebeneinander ſtehend, in leichter Schrittſtellung, die Schlinge einer zentral gerichteten Bewegung bindet ſie zuſammen, von der Spitze des zurückgeſetzten Fußes bis in die geſenkte Stirn drängt alles ſachte, aber merklich nach der Mitte, und über das Ganze wölbt ſich eine Kontur von ſelten harmoniſcher Geſchloſſenheit.

Das andere Schema, deſſen ſich die Klaſſik mit Vorliebe bedient, iſt die Senkung der Mitte: zwiſchen zwei Erhebungen von ungefähr derſelben Höhe, die gleichſam die Eckpfoſten des Gerüſtes darſtellen, bettet ſich die Bildmaſſe mit einer mehr oder weniger kräftig abwärts geſchwungenen Kurve ein. Die lebhafte Freude an berechnender Konſtruktion, welche den Meiſter des Satrapenſarkophages vor allen anderen Kunſtgenoſſen ſeiner Epoche auszeichnet, hat ihn auf Löſungen von merkwürdig formelhafter Natur gebracht. Am auffälligſten zeigt es ſich in der Gelageſzene der einen Schmalſeite, wo die Köpfe des auf ſeiner Kline ruhenden Satrapen und des am Fußende ſtehenden Mundſchenken durch eine kreisförmig gebogene Umrißlinie des liegenden Körpers miteinander verbunden werden. Aber auch die Mittelgruppen der beiden Langſeiten ſind Muſterbeiſpiele dieſes Bauſchemas, in der Löwenjagd ⟨Fig. 46⟩ und mehr noch beim Viergeſpann des Gegenſtückes ſind die

bis an den oberen Bildrand ſtoßenden Häupter der menſchlichen Figuren ſozuſagen die Nagelköpfe, mit welchen der Vorhang am Rahmen befeſtigt wird. Die Grabmalkunſt Athens iſt reich an Proben ſolcher Art. Wir verweiſen nur auf das Hegeſorelief ‹Fig. 39›; die Hand der Frau, die das funkelnde Geſchmeide faßte, ſchwebt genau im Zentrum der Platte, über der Mulde, welche durch die einheitliche Kontur von Armen und Oberkörper gebildet wird, und beide Geſichter neigen ſich ihr zu. Handelt es ſich hier und bei vielen ähnlich komponierten Grabmälern um einfache Situationsbilder, wo keine Erregung die ruhigen Kreiſe ſtört, ſo kann doch auch das leidenſchaftlichſte Geſchehen nach denſelben Normen ſich vollziehen. Die Szene der ſtieropfernden Mädchen an der Nikebaluſtrade iſt ein Beleg dafür: zwiſchen die lebhaft divergierende Bewegung der beiden Geſtalten iſt ein Keil getrieben, den unten die Maſſe des Tierkörpers durchſchneidet. In den Kampfſzenen der Tempelfrieſe ‹Theſeion, Phigalia› wird man ſolchen Gruppen auf Schritt und Tritt begegnen, und beſonders im langgeſtreckten Rücken der Kentaurenleiber hat hier die Kunſt ein Bindeglied von idealer Elaſtizität und Biegſamkeit zur Hand.

Am beſten eignet ſich das Schema für das Dreifigurenbild. Das Peliadenrelief, das uns die Vorbereitungen zur Schlachtung des greiſen Königs ſchildert, gibt den Vorgang ſo, daß ſich die ſtrenge Profilgeſtalt der Medea ganz dicht am linken Rand der Bühne hingeſtellt hat und ihr Gegenüber auf der rechten Seite, das ebenfalls aufrecht ſtehende Mädchen, das noch zaudernd und düſterer Ahnung hingegeben, das verhängnisvolle Opfermeſſer hält, ſtieren Auges betrachtet, während in der Mitte die andere Peliastochter tiefgebückt und dienſteifrig die bauchige Halbkugel des Dreifußkeſſels an die richtige Stelle rückt — und dieſe hat wieder das Zentrum des Bildes zu ſein! Sehr oft wird eine ſitzende Mittelfigur von zwei ihr zugewandt ſtehenden umgeben: ſo auf einem weiteren Exemplar dieſer mythologiſchen Reliefſerie der im Hades gefangen gehaltene Peirithoos zwiſchen Herakles und Theseus. Oder die ſitzende Muſe auf der «Terzett»-Amphora in London, deren Saitenſpiel der Sänger Muſaios und eine ihrer Schweſtern ſtehend lauſchen. Und nicht zuletzt wären hier die ſchönen Friedhofsſzenen der weißgrundigen Lekythen zu nennen, wo der Verſtorbene auf den Stufen ſeines Grabmals kauert und von zwei Angehörigen ſich betreuen und betrauern läßt. Wenn über dieſen ſchlichten Bildern der zarte Schleier einer harmoniſch verhaltenen Stimmung liegt — dort die berückende Wirkung der Muſik, hier die leiſe Wehmut der Abſchiedsſtunde —, ſo iſt das in erſter Linie dem Zauber der ganz natürlich erſcheinenden und doch ſo überaus durchdachten Konfiguration zu danken; denn kaum dürfte eine andere Löſung mit ähnlich zwingender Gewalt die enge ſeeliſche Gemeinſchaft der drei Perſonen dem Beſchauer zum Bewußtſein bringen, wie dieſe hier, wo bei geſammelter Haltung ein

ſanftes Neigen des Hauptes genügt, um Blick und Seele auf das Ziel der Sehnſucht zu richten. Soll mit dem Nebeneinander von drei ſtehenden Geſtalten der Beſchluß gemacht werden, ſo ſeien die Schmalſeiten des ſidoniſchen Klagefrauenſarkophages erwähnt, der Monotonie der Reihe wird dadurch entgegengewirkt, daß die mittlere Figur ſich an die rückwärtige Baluſtrade lehnt und ſo ihre Höhe etwas verringert, die beiden Nachbarinnen wenden ſich ihr zu, und dieſe Bewegung bringt, trotz den iſolierenden Zwiſchengliedern der Säulen, ein abgerundetes Gruppenganzes zuſtande.

Man darf erwarten, das Kompoſitionsgeſetz der vertieften Mitte nun auch in größeren Bildzuſammenhängen anzutreffen. Die tektoniſch gebundenen Flächen der Giebelfelder und Tempelfrieſe freilich kommen ſchon aus äußeren Gründen nicht in Frage, dagegen hätte die große Malerei hier freie Hand, doch laſſen uns die erreichbaren Zeugniſſe leider im Stich. Es bleibt der künftigen Forſchung vorbehalten, aus dem Beſtande der römiſchen Freskomalerei den Kern älteren griechiſchen Bildſtoffes herauszuſchälen, ſoweit das überhaupt noch möglich iſt. Allein dasjenige pompejaniſche Wandgemälde, das ſonderbarerweiſe noch immer für die Kopie nach einem Original des frühen vierten Jahrhunderts gilt, hat unſeres Erachtens hier völlig auszuſcheiden: die «Opferung der Iphigenie» aus dem ſogenannten Haus des tragiſchen Dichters. Dies ſehr bekannte, häufig reproduzierte und weit über Gebühr geprieſene Bild ‹wir befinden uns in Übereinſtimmung mit dem geſunden Urteil von Julius Lange, der es zu den «allerſchlechteſten» zählt› iſt gewiß keine echte Schöpfung des klaſſiſchen Stils. Sein kunſtgeſchichtliches Intereſſe iſt groß und bleibt unbeſtritten, nur haben wir in ihm das Kind einer ganz anderen Epoche zu erblicken, wie ſpäter noch gezeigt werden ſoll. Freilich iſt die geſamte Anordnung ſtreng nach dem oben beſchriebenen klaſſiſchen Rezept hergeſtellt, aber gerade dieſes Beiſpiel dürfte uns lehren, daß mit Fleiß allein und auch mit ſklaviſchem Gehorſam gegen oft erprobte Regeln noch keineswegs ein Bild geſchaffen wird, das optiſch ohne weiteres befriedigt und wirklich in den Fugen ſitzt. Die Harmonie läßt ſich nicht «machen». Lieſt man die ſorgfältig ausgeführten Analyſen des Gemäldes, mit welchen unſere Literatur ſich zu wiederholten Malen abgequält hat, ſo ergibt ſich die Vorſtellung von einer wunderbar geſchloſſenen Kompoſition, um ſo gründlicher enttäuſcht dann der Anblick ſelbſt. Nicht mit dem Kopf will das harmoniſche Gebilde erfaßt ſein, ſondern mit dem Auge. Eine ſchülerhaft ängſtliche Pedanterie hat hier das ſymmetriſche Grundprinzip auf die Spitze getrieben. Wie befangen und lächerlich wirken die kleinen Halbfiguren der Artemis und der Nymphe mit der Hirſchkuh, die oben in den Wolken ſchwimmen! Hart und ſtarr ſchießen die vertrockneten Salzſäulen der beiden pfeilerartigen Eckgeſtalten ‹Agamemnon und Kalchas› in die Höhe, und es iſt ein denkbar unglücklicher Vergleich, wenn man die prachtvolle Löſung des

Peliadenreliefs als Parallele ins Gedächtnis ruft: dort eine mit elektrischer Hochspannung unheimlich geladene dramatische Situation, die widerstrebende Elemente im engen Käfig einander gegenüberstellt — hier die ganz äußerliche Aufreihung spröder Einzelheiten. Die etwas niedrigere Mittelgruppe ist ohne jede organische Verbindung mit dem seitlichen Abschluß der Szene, durch Cäsuren von empfindlichster Schärfe losgespaltet und abgeschnitten, und ihr zerfetzter Umriß zappelt hilflos im leeren Raum.

Diese letztere Gruppe der beiden Männer, welche das schreiende Opfer gewaltsam zum Altar schleppen, ist ein Bild für sich, und hier kommt nun der Pferdefuß des Eklektizismus unverhüllt zum Vorschein. Im Widerspruch zu den übrigen Motiven des Gemäldes nämlich enthält es lauter Dinge, die in der Zeit vor Alexander d. Gr. nicht möglich wären. Zunächst die stark dreidimensionale Bewegung der Träger, von welchen der Bärtige links wohl nicht zufällig an den Menelaos mit der Leiche des Patroklos des berühmten plastischen Denkmals erinnert. Ferner ist das lamentierende Pathos der Iphigenie ein typisch helleniſtischer Zug, man vergleiche das vom Seekentauren entführte Mädchen im Vatikan. Die mißglückte Zusammenfügung der Figuren zum Gruppenganzen hat man mit Recht getadelt. Vor allem aber bringt die jäh auffahrende Diagonale desselben sowie seine «offene» Form eine schrille und fremde Note in das sonst streng symmetrisch komponierte Bild, die allen klassischen Begriffen von Einheitlichkeit des Aufbaues Hohn spricht. Denn so gewiß hier die leidenschaftliche Heftigkeit zum Zweck einer seelischen Charakterisierung absichtlich gewählt ist — sie soll mit der starren Ruhe des trauernden Vaters und des Priesters kontrastieren —, so würde doch ein Gegensatz von so brutaler Mache dem Griechen des klassischen Zeitalters schon optisch einfach unerträglich sein. Das Gegenbeispiel hätten wir in jenem Schema der beiden Männer zu sehen, die einen Toten oder Verwundeten tragen, es kommt nicht nur als Einzelmotiv vor ⟨Lekythen: Tod und Schlaf⟩, sondern auch als Teilglied in ausgedehnten Jagd- und Schlachtenbildern, z. B. im Fries von Gjölbaschi. Es ist an sich ein Muster der geschilderten Kompositionsart ⟨eingesenkte Mitte⟩ und ein glänzender Beweis dafür, wie diese Kunst des hohen Stils um jeden Preis ein vollkommenes Ebenmaß erstrebt, das die Gesamtkontur der Gruppe, aber auch Haltung, Bewegung und Ausdruck der Figuren bis ins Einzelnste bestimmen muß.

Wenn Aristoteles in der Nikomachischen Ethik ⟨II 5, 1106⟩ seine «Lehre von der richtigen Mitte» entwickelt und die Grundsätze sittlichen Wohlverhaltens durch Beispiele aus dem Gebiet der bildenden Künste zu illustrieren sucht, so ist es nicht die Kunst seiner Tage, an welche er dabei denkt. Jedenfalls ist es Tatsache, daß in den aristotelischen Schriften ausschließlich mit Meistern der vergangenen, klassischen Epoche ⟨Polygnot und Phidias, Polyklet und Zeuxis⟩ exemplifiziert wird, und gewiß ist es mehr als Zufall. Der Begriff

der maßvollen Schönheit, der jedes Zuviel oder Zuwenig Abbruch tun müßte, hatte sich überlebt: im Vergleich zur Gesamtdauer der griechischen Kunstentwicklung ist es eine kurze Zeit gewesen, in der er wirklich treibende Kraft besaß. Hier aber kommt ihm auch eine sehr viel höhere Bedeutung zu, als die eines lediglich künstlerischen Programms; die Allmacht einer tief gefestigten Weltanschauung steht hinter ihm, welche das gesamte Geistesleben beeinflußt und den idealen Zustand in einer wohl ausgeglichenen, harmonisch gegliederten Verhältnismäßigkeit aller Elemente sucht. Man wird auch offen zugestehen müssen, daß den Organen unserer Zeit diese Reize des Gemessen-Schönen nur in sehr bedingtem Grade zugänglich sind, da wir vorwiegend mit dem Verstande aufzunehmen uns bemühen, was doch zu allen Sinnen sprechen müßte. Aus diesem Grunde wirkt die Erkenntnis, daß die Tragödie des fünften Jahrhunderts auf einer weitgehenden Symmetrie der Teile aufgebaut ist, welche nicht nur die komplizierten Gebilde der Chorlieder, sondern auch längere Dialogpartien oft bis auf die Zahl der Verse einander entsprechen läßt, auf den modernen Leser leicht ernüchternd. Der Grieche dagegen wird nicht verstimmt, auch wo er Absicht fühlt, verkörpert sich doch für ihn im klaren Ausdruck von Ordnung, Maß und Regel als vornehmste menschliche Tugend überhaupt: das ethische Gleichgewicht.

III. Auflockerung.

Die Denkmäler, welche im nachstehenden besprochen werden sollen, gehören in ihrer überwiegenden Mehrheit der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts an. Allein es handelt sich für uns keineswegs darum, eine bestimmte, zeitlich begrenzte Periode zu schildern, und vor allen Dingen liegt es nicht etwa in unserer Absicht, das Endstadium der klassischen Kunst, dem ja Namen wie Praxiteles und Skopas strahlenden Glanz verleihen, als eine Zeit des Verfalles und der Dekadenz hinzustellen. Es sollen hier lediglich diejenigen Wesenszüge zusammengefaßt und kritisch beleuchtet werden, welche als Symptome einer zunehmenden Verweichlichung und Auflösung des klassischen Stiles anzusprechen sind. Man wird unmöglich einen festen Zeitpunkt angeben können, wo die zersetzenden Momente sichtbar ihre Wirkung zu tun beginnen. Die Keime zu der Entwicklung, welche die Festigkeit und Sicherheit der Kunstprinzipien in bedenklicher Weise untergraben sollten, regen sich unter der Decke schon sehr früh, ja ein aufmerksamer Beobachter wird in den ersten Erscheinungsformen des Stilwandels, welcher die ganze Epoche einleitet, die drohende Gefahr bereits angekündigt finden. Aber es ist ein Gesetz des natürlichen Prozesses, daß die Anzeichen von Schwäche und Erschöpfung im weiteren Verlauf sich mehren und schließlich das gesamte Ver-

halten der künstlerischen Tätigkeit doch sehr wesentlich bestimmen, und insofern darf allerdings von einem besonderen Stilphänomen die Rede sein.

Die letzte Phase der griechischen Klassik zeigt in mancher Hinsicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem Manierismus zu Ausgang der archaischen Periode. Eine reinliche Zeitbegrenzung nach oben läßt sich hier so wenig geben wie dort; man sieht nur, daß das Ausbleiben neuer Erkenntnisse und eigentlich schöpferischer Ideen in beiden Fällen eine ähnliche Wirkung auslöst: der Formenschatz erfährt eine wachsende Verfeinerung und Steigerung ins Elegante und gesucht Graziöse, doch aller äußere Schimmer täuscht über den Mangel an innerer Frische und ursprünglicher Kraft nicht hinweg. Die blanke Glätte eines routinierten Könnens gibt den Maßstab für den künstlerischen Wert; es kommt zu Wiederholungen und Anhäufungen der Motive, die nur deshalb nicht als langweilig und unleidlich empfunden werden, weil das Auge dieser Zeit an den Reizen einer geschmeidigen Schönheit Gefallen findet und nach energischen Akzenten gar kein Verlangen trägt. Während es beim Archaismus letzten Endes auf subtilste Verschärfung der Züge, auf eine eckig gespreizte und spitzfindige Formulierung hinausläuft, ist hier das Gegenteil der Fall: die Bildelemente werden unscharf und verschwommen, sie runden und verschlingen sich auf eine sanfte und gleitende Art, und dem steif-affektierten Wesen des Tyrannenzeitalters steht hier ein übertrieben lässiges Gebaren gegenüber. Indessen, die Entfernung vom Natürlichen ist bei beiden Arten manierierter Stilisierung ungefähr gleich groß, die Ausdrucksweise erscheint im selben Grade gekünstelt und geziert; und von der «edeln Einfalt und stillen Größe» des perikleischen Zeitalters ist die weiche und schwelgerische Stimmung, die süße Mattigkeit des vierten Jahrhunderts ebenso verschieden wie die schwüle Atmosphäre der spätarchaischen Kunst von der gesunden und derben Wucht der vorhergehenden Stufe. All das fällt zusammen mit analogen Erscheinungen in der kulturellen und geistigen Struktur des Volkes, und auch in dieser Hinsicht verdient die Parallelität der beiden Perioden besondere Beachtung. Das Bedürfnis nach Luxus und äußerer Pracht, nach Wohlleben und sinnlichen Genüssen, das in den Tagen des Praxiteles um sich greift und im griechischen Osten noch weit üppigere Formen erzeugt als in Athen, erinnert lebhaft an das überfeinerte Wesen der Peisistratidenzeit. Es ist nicht abzusehen, in welche seichten Gewässer sich die hellenische Kultur verloren haben würde, hätte nicht zur rechten Stunde ein Strom frischer Energie die stagnierenden Kräfte erfaßt und wieder emporgerissen: dort der nationale Aufschwung der Perserkriege, hier die gewaltsame Erneuerung des gesamten staatlichen und privaten Leben, welche das Auftreten Alexanders des Großen mit sich bringen sollte.

1. Entkräftung der Form.

Es ist eine verhängnisvolle Entdeckung gewesen, welche die klassische Kunst im Stadium ihrer Reife gemacht und so verschwenderisch ausgenutzt hat: die Entdeckung der Elastizität von Linien und Flächen — daß sie sich biegen und rollen lassen, und daß dieses lose bewegliche Spiel schön und dem Auge gefällig sei. Denn in der Folge mußte der Hang zum weichen Schnörkel immer weiter um sich greifen, der Prozeß ließ sich nicht mehr aufhalten, nachdem die Bewegung einmal in Fluß gekommen war. Das aber bedeutet ‹schon auf dem Wege rein theoretischer Erwägung müßte man zu solchem Ergebnis gelangen› die allmähliche Erschütterung und Zersetzung der alten natürlichen Kraft, und in der Tat haben wir festzustellen, daß die Glieder des Bildgerüstes in zunehmendem Maße schwächer werden. Je weiter die Kunst sich vorwagt auf dem schwanken Brett, auf dem sie ihre graziösen Gesten zur Schau stellt, um so gefährlicher sieht sich das Unternehmen an, in immer kühnerem Schwung schnellen die Rhythmen auf und nieder.

Schon die Richtung, welche jetzt die Ornamentik auf allen Gebieten des bildnerischen Schaffens einschlägt, verrät in eindringlichster Weise diese Tendenz. In der Vasenmalerei sowohl wie im Schmuck der Grabstelen oder an den Marmorsimen der Tempelbauten schießt das wuchernde Rankenwerk üppig ins Kraut. Statt des früher beliebten Palmettenfrieses mit seiner taktmäßigen Reihenfolge isolierter Muster gibt man jetzt gern ein ununterbrochen fortlaufendes Gewinde, die starre Kette wird aufgelöst in zitternde Bewegung. Es ist merkwürdig, daß das uralte Mäandermotiv seine Stimme nochmals sehr vorlaut hören läßt, mit nie endenwollenden Trillern, denn im Gegensatz zur kraftvollen Strichführung der vorhergehenden Stilstufen ist es nun oft ein fadendünnes Liniengespinst, so feingedrängt und dicht ineinandergeschoben, daß es den Anblick flimmernder Unruhe erzeugt. Obschon das Muster noch immer im rechten Winkel gebrochen ist, wollen die Ecken gar nicht mehr zur Geltung kommen: so sehr herrscht hier der Eindruck der kreisenden Bewegung vor, welche den Knäuel ewig auflöst und wieder verwirrt. Aus der gravitätisch gesetzten Gangart des ursprünglichen Motivs ist ein lässiges Schlenkern geworden. Ganz besonderer Gunst erfreut sich das eigenartig kapriziöse Wellenornament, das die Bezeichnung «laufender Hund» erhalten hat, weil hier das geschmeidige Aufspringen und Niedergleiten der Kontur an die Kurven des tierischen Laufes erinnert. Ist der Wellenkamm auf der Höhe angelangt, so rollt er sich rasch zur koketten Volute ein, um im selben Atemzug wieder zu Tal zu schießen. Die aufgehängten Zweige und Girlanden schaukeln in einem fort hin und her, die einzelnen Blätter einer Palmette sind nicht bloß unter sich sehr elegant geschwungen, sondern ihre Ränder und Spitzen krümmen

und biegen sich auswärts. Das auffällige Überhandnehmen des korinthischen Kapitells im vierten Jahrhundert erklärt sich aus dem Zug ins Prunkhafte, der dieser Periode eigentümlich ist, aus dem reichen Kelch krauser Akanthosblätter macht sich ein Geringel zierlicher Spiralen los, das den massiven Stock des Säulenkopfes mit spielender Anmut überspinnt und ihn in dämmerigem Schatten verschwinden läßt. Der üppige Schmuck verhüllt hier nicht allein die feste Grundform, er entzieht ihr ein Teil ihrer Kraft.

Der Umriß der Gefäßtypen erfährt jetzt Veränderungen, welche als Beweis für eine bereits im Gange befindliche Lockerung des tektonischen Gefühls anzusehen sind. Man kann hier den Ausdruck «ausschweifend» im wörtlichen wie im übertragenen Sinne anwenden, denn die Konturen des Vasenkörpers, der in fortwährendem Wechsel lustig sich bläht und wieder zurückbebt, nehmen leicht einen fahrigen Zug an, und die Henkel dehnen und winden sich mit einer quälenden Ungeduld, die jede Stabilität der Verhältnisse schließlich untergraben muß. Und nun trifft dies Streben nach glatter Bewegung zusammen mit der Vorliebe für einen möglichst zierlichen und schlanken Bau, die ihrerseits ein Schmächtigwerden der Proportionen und damit eine empfindliche Schwächung des Ganzen bedingt. Die gedrungenen Formen der Hydrien und Kratere strecken sich zusehends ⟨Fig. 48⟩, Hals und Henkel werden in die Länge gezogen, und die überelegantenpanathenäischen Preisamphoren des vierten Jahrhunderts haben mit den früheren Vertretern dieser Vasengattung nur noch die formelhafte Aufschrift und das Substantielle ihres altehrwürdigen Bildschmucks gemein: die Formen selber sind so gründlich umgestaltet, daß es kaum mehr angängig erscheint, Typen von so stark betonter Wesensverschiedenheit denselben Namen beizulegen. Der Gefäßbauch ist zum Eirund geworden, das mit der Spitze leicht auf einem reichgeschwungenen Fußglied balanciert, und die gesamte obere Bekrönung des Behälters ist von einer zerbrechlichen Zartheit. Noch mehr gilt das von jenen Lutrophoren, deren unnatürlich hoher und dünner Hals zu der sehr breiten Tellermündung in sonderbarem Gegensatze steht. Im allgemeinen eine matte und schwächliche Profilierung, — allein das ist nun ein Vorwurf, der in gleicher Weise auch die figürlichen Gebilde dieser Stilstufe betrifft. Selbst dem kräftigsten Körper muß das entfesselte Wogen der Konturen gefährlich werden, und wenn eine starkgebaute Gestalt wie die bronzene Jünglingsstatue von Antikythera neben dem polykletischen Doryphoros unfest ponderiert erscheint, so hat das seinen doppelten Grund. Gewiß sind alle Gelenke feiner und zierlicher geworden, und das behäbige Dastehen wird nun abgelöst durch einen freischwebenden Gang. Daneben aber kommt die eigentümliche Führung der Körpersilhouette in Betracht, die schlängelnd sich hin- und herbewegt und an der Stelle, wo der ausgestreckte rechte Arm in die Höhe geht, gleich einer Rakete zischend in die Luft fährt. Und hat man in dem jetzt so beliebten

Lehnmotiv ‹vgl. Fig. 48› nicht schließlich auch ein Anzeichen von Schwäche zu erblicken? Als besitze der Leib die Energie nicht mehr, aus eigener Kraft sich für längere Dauer aufrecht zu halten, vertraut er mit bequemer Lässigkeit sich fremder Hilfeleistung an. Nicht alles, was diesen wohlig trägen Rhythmus aufweist, ist im Bereich des vierten Jahrhunderts gewachsen, und Statuen wie der sogenannte Apollino in Florenz oder der «Adonis» von Capua stehen unseres Erachtens nur in einem ganz lockeren Abhängigkeitsverhältnis zu Originalschöpfungen dieser Periode. Das übermäßig Schlaffe in der gesamten Pose verrät deutlich genug den klassizistischen Geschmack der Spätzeit, an Canovas kühle Eleganz fühlt man sich erinnert. Aber daß die weichen Töne überhaupt zu solchem Grade haben anschwellen können, daran trägt allerdings das Zeitalter des Praxiteles die Schuld, hat doch der Eklektizismus der jüngeren Antike mit Vorliebe aus diesem verfänglich süßen Quell geschöpft.

In gewissem Sinne ist ja auch die Bewegung schon in der letzten Phase der klassischen Kunst von einer so weichen Anmut, daß sie ans Dekadente streift. Das Ungebundene, zwanglos Freie körperlicher Funktionen artet jetzt gern in eine fast übergraziöse Gewandtheit aus, und nirgends fühlt sich dieser Stil so in seinem Element wie da, wo es das aalglatte Spiel des menschlichen Mechanismus zur Anschauung zu bringen gilt. Der Ringkampf von Peleus und Thetis ist ein Thema, welches die griechische Vasenmalerei zu den verschiedensten Zeiten beschäftigt hat, und schon dem Manierismus gegen Ausgang der archaischen Periode war hier Gelegenheit geboten, das behende Durcheinander verschlungener Gliedmaßen zu verfolgen ‹Schale des Peithinos, Fig. 23›. Diese spätklassische Kunst aber ‹polychrome Vase aus Rhodos, Brit. Museum› denkt sich den Vorgang völlig anders, und die geschmeidige Art, wie das nackte Weib dem Griff des Siegers sich zu entwinden sucht, ist dem Benehmen des Seedrachen, dessen Schlangenkörper sich um das Bein des Helden ringelt, aufs nächste verwandt. In beiden Bildern haben wir Proben eines unleugbar manierierten Stilgefühls, und auf der Suche nach zierlichen Bewegungsmotiven wird hier wie dort der Boden des Natürlichen verlassen, aber während der Archaismus die Feinheit in der eckig gespreizten Geste und in einem möglichst steifen Gefälle der Gewänder sieht, beruht für diese neue Zeit der Reiz des Preziösen vielmehr im schlüpferig gleitenden Zug der Falten sowie des wechselreichen Sichbewegens. Die Freude an derber Wucht dagegen tritt nun ganz zurück, es ist gewiß nicht Zufall, daß leidenschaftliche Kampfszenen im Denkmälerschatz der jüngeren Klassik so selten sind, man liebt die brutalen Kraftäußerungen nicht. In dekorativer Verwendung spielt der alte Stoff der Amazonenkämpfe noch eine ziemliche Rolle ‹Mausoleumsfriese, Amazonensarkophag in Wien›, aber die Sache wird jetzt ins Pikante gedreht, und der Zauber weiblicher Anmut beherrscht das Feld. Der Ernst der Situation will dem Beschauer gar nicht zum Bewußtsein kommen,

ſein Auge hängt ſtaunend an den flinken Reiter- und Fechtkunſtſtücken ſportgeübter Jungfrauen, und das ganze lichte Getümmel iſt viel zu ſchön, um wahr zu ſein. «Es iſt eine ſo vollendete Harmonie, daß es eigentlich gar kein Kampf mehr bleibt. Es ſind reine Ballettgruppen, gleichſam walzende Paare»: ſo ſchildert Julius Lange ſehr hübſch die Zweikampfmotive der berühmten Siris-Bronzen ⟨Metallreliefs im Brit. Muſeum⟩. Und nun muß man erſt die wirklichen Bilder des Tanzes geſehen haben, wie ſie beſonders die Terrakottaplaſtik mit Vorliebe bringt: die «Manteltänzerinnen», wo Körper und Kleid ſich winden und wenden, mit jener lautlos zuckenden Bewegung, welche der Fiſch im Waſſer beſchreibt.

Auch der ehrlichſte Bewunderer des Apoll vom Belvedere wird nicht in Abrede ſtellen, daß dieſer Kopf ein Übermaß an Schwung aufweiſt, das ſeicht und wenig erfreulich wirkt. Die üppige Haarfriſur iſt von einer faſt widerlich-ſüßen Zierlichkeit. Das lange Stirnhaar wird in eine Schleife zuſammengenommen, deren Knäuel unentwirrbar ſcheint; als eine zappelnde, loſe ſich ringelnde Maſſe umrahmt der Lockenkranz das Haupt; kokett gewundene Strähnen baumeln im Nacken und irren auf den Schläfen herum. Bei Simſon ſaß die Kraft im vollen Haar, hier ſitzt darin die Schwäche. Allein das ſind nun Dinge, welche für den Stil dieſer Periode in ſeiner Geſamtheit als bezeichnend gelten dürfen, und man wird da kaum ein Bildwerk ausfindig machen, wo nicht an irgend einer Stelle das Gelock ſeinen Purzelbaum ſchlägt. An einem ſchönen marmornen Hermeskopf im Brit. Muſeum ⟨aus Sammlung Aberdeen⟩ wächſt es über der Stirn gleich einem Palmettenakroter mit ſchweifenden, volutenartig eingebogenen Blättern empor. Bei Terrakotten und auf Vaſengemälden kann man überall dieſem ſprudelnden Haarputz begegnen, wo die Wellen ſich kreuzen und durcheinanderſtrömen und ihre freien Enden hierhin und dorthin zerſtieben. Was immer die Natur an reichen Schneckenwindungen zu bieten hat, es bleibt hinter dem krauſen Rollwerk dieſer Bilder weit zurück; die Bocksſchwänzchen der Satyrn, die Vogelſchwingen der Niken und Eroten ſchlagen eine launiſch kapriziöſe Tonart an, für welche die Erſcheinungsformen der Wirklichkeit nicht mehr verantwortlich zu machen ſind. Das Beiwerk vollends, das nur loſe dem Körper angeheftet iſt, kennt in ſeinem Übermute keine Grenzen; das iſt ein Geflatter von Bändern und Schlingen, von Helmbüſchen und Fellzipfeln, das dreht und krümmt ſich und will nicht zur Ruhe kommen. Aber es iſt eine kraftloſe Bewegung und ſehr verſchieden von der energiſchen Sprache der ſpäteren, helleniſtiſchen Kunſt: während dort alles wie elektriſiert erſcheint und in ſtürmiſchen Aufruhr gerät, iſt es hier ein Schwelgen in rhythmiſchem Wohllaut, der vom Temperament der Darſtellung ſelber völlig unbeeinflußt ſein kann. Auch der übertrieben flüſſige Gewandſtil entfernt ſich oft ſehr weit von der Natur; er entwickelt, gleich demjenigen der Spätgotik, dekorative Reize von auserleſener Pracht und Fein-

heit, aber in ihrem rauschenden Strudel ertrinkt nur zu leicht die Klarheit der körperlichen Form.

Und wieder drängen sich einem ganz ähnlich geartete Tendenzen in der gleichzeitigen Literatur auf: der rhetorische Stil der Kunstprosa zeigt diesem Formencharakter merkwürdig verwandte Wesenszüge. Künstler des Wortes wie Gorgias und besonders Isokrates streben nach Grazie und süßer Zier der Rede, nach musikalischer Klangwirkung, und mit dem «stilo dolce» ihrer feingedrechselten Essays verglichen sehen auch die elegantesten Satzkonstruktionen älterer Prosaschriftsteller noch schmucklos und fast nüchtern einfach aus. Mit denselben Mitteln, welche die bildende Kunst anwendet, schmeichelt sich der Zauber dieser melodisch wogenden Sprache ins Ohr, doch auch den gleichen Schwächen fällt sie nur allzuleicht zum Opfer, indem sie sich in leeres Schellengeklingel verliert, in eine prickelnde und glänzende, aber unnatürliche Schönrednerei. Gewiß sind sie von einer vollendeten Anmut und untadeligen Harmonie, diese mit Schmuckwerk aller Art verbrämten, in weichen Rhythmen dahingleitenden Satzgebilde, nur wird man ihrer spiegelblanken Politur bald überdrüssig, es fehlt der biegsamen Üppigkeit an Mark und an sinnlicher Kraft. Wir stehen dicht vor der Entartung des Stiles, und von den Gedanken dieser Prunkreden hat man gesagt, daß sie «häufig wie ein Raketenfeuer des Esprits aufsteigen, um sofort zu verpuffen». Allein es gibt eine Gefahr der Phrase auch für die Formenwelt der bildenden Kunst, und die überreife Klassik im vierten Jahrhundert ist ihr nicht entgangen.

Vor allen Dingen ist es nun die plastische Form, welche diesem Zug zum Weichen und Gelösten folgen muß. Ein neues Stoffempfinden hat sich zur Geltung gebracht, und was früher stramm und fest sich anfühlte, ist jetzt von einer schwellenden Rundlichkeit und geschmeidigen Fülle, gibt dem leisesten Drucke willig nach. Der Mantel des praxitelischen Hermes wirkt auf jedes Auge, das an den stumpfen Flächen, den harten Brüchen und Knitterungen älterer Gewandplastik sich müde gesehen hat, wie eine Offenbarung: zum erstenmal kommt hier die weiche Materie des Tuches in sinnlich überzeugender Weise zum Wort. Erst jetzt erhält ein Flügel den sanften Schmelz und das Flaumige natürlichen Gefieders, und selbst in den spröden Marmorkopien der Spätzeit ist die delikate Modellierung eines Vogelkörpers noch wirksam geblieben ⟨Schwan von Timotheos' (?) Leda, Adler der Ganymed-Gruppe von Leochares⟩. Das Fell des Ebers ⟨Giebel in Tegea⟩ ist nicht mehr struppig und mit harten Borsten besetzt, sondern eine unbestimmt wogende Masse. Aber nirgends spricht sich das veränderte Formgefühl so vernehmlich aus wie in der Behandlung des menschlichen Körpers. Alles zäh Gespannte geht verloren und macht einer zunehmenden Üppigkeit und Weichlichkeit im Geschiebe der Muskeln Platz. Das zarte Fleisch des Frauenleibes feiert jetzt seinen höchsten Triumph. Sogar das Bild des Mannes wird

mit weiblichen Reizen durchſetzt und gerät immer mehr in den Bannkreis femininer Anmut. Beim Vergleich mit früheren Löſungen werden die polykletiſchen Jünglingsgeſtalten ſtets den Eindruck ſaftigen Lebens machen, und doch ſehen ſie trocken und kantig aus, ſobald man eine Figur praxiteliſchen Gepräges gegenüberſtellt, wo alle klaren Muskelgrenzen unter der elaſtiſchen Decke einer glatten Haut und einer lockeren Fettſchicht ſich verkriechen.

Das neue Ideal leiblicher Schönheit, welches es auf ſchmiegſame Weichheit und auf runde Bewegung abſtellt, hat nun ein um ſo leichteres Spiel, als die künſtleriſche Technik auf allen Gebieten einer ausgeſprochen maleriſchen Behandlung zuneigt. Seit den erſten Anfängen der geometriſchen Stilart hatte die Linie mit diktatoriſcher Gewalt geherrſcht, allein vor den originalen Skulpturen, die uns aus dem vierten Jahrhundert erhalten ſind, wird es dem Beſchauer klar werden müſſen, daß ihre Macht vorüber iſt. Das lineare Element als beſtimmter Formenausdruck wird entweder völlig ausgeſchaltet oder in ſeiner Bedeutung doch ſo ſtark herabgemindert, daß es keine entſcheidende Funktion mehr auszuüben hat. Es geht auch ohne die feſte Umrandung und Begrenzung der Teile, und das Unſcharfe, Verſchwommene, das ein Bildwerk durch den Wegfall der beengenden Konturlinien bekommen muß, erhöht nur ſeinen optiſchen Reiz. Der Körper des praxiteliſchen Hermes zeigt jene ſachte gleitende Modellierung der Oberfläche, welche die einzelnen Teile ohne betonten Abſatz, in leiſer Schwellung ineinander übergehen läßt. Es iſt eine unendlich zarte und gelinde Plaſtik, und die Formen verflüchtigen ſich und zerfließen vor dem prüfenden Blick, ſo wie der Schnee an der Sonne ſchmilzt. An dem herrlichen marmornen Jünglingskopf des ſogenannten Eubuleus ⟨Fig. 47⟩ möge man nach einem einzigen Schatten ſuchen, der mit ſo rückſichtsloſer Schärfe in das Bild einſchneiden würde, wie es etwa beim Kopf des delphiſchen Wagenlenkers der Fall iſt. Wo immer man anſetzt, das Dunkel verläuft und verliert ſich ganz leiſe und unmerklich ins Licht. Nirgends beſtimmte Linien und Ränder. Wichtige Stellen ſind beſtoßen und zerſtört, und doch ergänzt man unwillkürlich: die Augenbrauen, die vollen Lippen waren ſanfte Wölbungen. Der Meißel dieſes Bildhauers kann gar nicht anders als ſtreicheln, der Stein fühlt ſich an wie Sammet. Das Haar iſt eine luftige, lockere Maſſe, ein wolliges Vlies, eine Binde ſchlingt ſich durch die üppige Fülle, und da entſteht dann ein elaſtiſches Auf und Ab in dem Lockenwald. Bisweilen macht dieſe nur andeutende Modellierung, welche auf ein Herauspräparieren des Details verzichtet und die Teile aufweicht zu einem einheitlichen, locker bewegten Relief, einen ſkizzenhaften Eindruck. Nach der Auffindung des praxiteliſchen Hermes, deſſen kurzes geringeltes Kraushaar in faſt amorphen Flocken durcheinanderwogt, hatte man zunächſt Mühe, mit dieſer impreſſioniſtiſchen Manier ſich abzufinden, man zweifelte am originalen Charakter der Skulptur, ſah in der läſſigen Anlage der Haarpartie

die Arbeit eines Kopisten, die unvollendet geblieben sei. Allein es ist nun auch nicht so, als ob durch die Bemalung dann eine präzisere Note in dieses duftige Chaos gebracht worden wäre; freilich muß die Farbe von vornherein als Wirkungsfaktor mit in Rechnung gezogen worden sein, indessen verschafft die feine Abstufung der Schattentöne der plastischen Form an sich schon ein nahezu farbiges Aussehen, und man vermißt die verschwundene Polychromie hier gar nicht mehr. Und gewiß hat die Aufgabe des Pinsels nicht darin bestanden, nachträglich das nun doch noch auszuführen, was vom Meißel geflissentlich unterlassen worden war: eine genaue Abgrenzung und Zergliederung in einzelne Strähnen. Es ist der oszillierende Schimmer der Haarmasse in ihrer Gesamtheit, den man durch solche unscharfe Marmorbehandlung vorzutäuschen sucht, und jeder Rückfall in die nüchterne Linearität müßte ihn zerstören.

Viel mehr als das Material der großen Kunst — Stein und Bronze — kommt natürlich der weiche Ton den Wünschen des malerischen Stils entgegen; die Terrakottaplastik erlebt jetzt einen gewaltigen Aufschwung. An den Tanagrafiguren finden wir die Flächen vielfach in einer Weise verstrichen, daß alle festen Dämme eingeebnet scheinen und der flüssige Bildstoff ungehemmt aus einer Schale in die andere quillt. Aber selbst das härteste und sprödeste Element muß unter dem Anhauch der glühenden Wärme sich erweichen, der Marmor wird gleichsam entkräftet und entmaterialisiert. Es gibt Mädchen- und Frauenköpfe von so unsagbar feinem Schmelz, als seien sie vom seidigen Glanz des Mondes übergossen; die Züge des Gesichts sind leicht verhüllt von einem Schleier, der aus Licht und Dunst zusammengewoben ist und alle Linien sachte verdämmern läßt. Die Formen werden der Sphäre des Greifbaren entrückt, und es ist dabei gleichgültig, ob es sich um ruhige und gestillte Formen handelt oder um lebhaft bewegte. Auch die schwersten Gewandpartien, wenn sie bei heftigem Ausschreiten in Wallung geraten oder vom Sturmwind erfaßt und zerwühlt werden, erfahren eine Wiedergabe, welche die plastische Begrenzung immer entschiedener abweist und die Wirkung dem optischen Schein überläßt. Es dürfte kaum möglich sein, die Stelle anzugeben, wo im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung das malerische Moment das Übergewicht erhält; aber wenn man eine Rundskulptur aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts betrachtet, wie das in ekstatischem Tanze schreitende Mädchen der Münchener Glyptothek, so wird man sich der Tatsache nicht verschließen können, daß hier der Übergang zum neuen Sehen bereits vollzogen ist. Nicht mehr der krause Linienzug der flatternden Gewandung ist es, was das Interesse im ersten Augenblicke fesselt, sondern das lockere Durcheinanderspielen von Lichtern und Schatten, von hellen und dunkeln Flecken; nicht in den Rändern der wirbelnden Gewandmassen sitzt der Ausdruck der Unruhe, sondern in den Höhen und Tiefen ihrer Wölbungen, und die Vor-

stellung des Bewegten ergibt sich gerade aus diesem flutenden Hin- und Herschieben der Form, die sich in keinen festen Rahmen mehr fassen läßt.

In der Relieftechnik des vierten Jahrhunderts führt die verschleiernde Modellierung zum Konflikt mit den Grundsätzen der Flächendarstellung, und schließlich gelangen wir an einen Punkt, wo dieser Kunstzweig überhaupt sich aufzulösen droht. Die Kontur verliert ihre klare Bestimmtheit, wird unscharf und verwaschen, gleichsam angefressen vom Licht. Man hat überall die Empfindung, daß es um die Ecken geht, allein die Ecken — sind nicht eckig. Den Rändern wird alles Harte und Kantige genommen, und der Reliefstil der Mausoleumsfriese ist treffend so charakterisiert worden: man müßte, um diese Bilder in flüchtiger Skizze wiederzugeben, Pinsel und Tusche verwenden. Wie luftumflossen stehen die Körper da, aber die Ursache dieser illusionistischen Wirkung ist nicht etwa in einer stärkeren Relieferhebung zu suchen: diese ist vielfach geringer als in Werken der älteren Zeit, den Ausschlag gibt das veränderte Verhalten der Figuren zur Fläche. Die Darstellung hält sich nicht mehr parallel zur Bildebene, sondern in schiefem Winkel zu ihr und lenkt oft genug in gerader Richtung aus ihr heraus. Mit dem Tiefendrang der späteren Entwicklung, welche mit Hilfe der dritten Dimension bedeutende Raumeindrücke zu erzielen sucht, hat dieses Bestreben im Grunde wenig gemein, von einer Verflechtung mehrerer Raumschichten wird meist noch abgesehen. Die Grab- und Votivreliefs ordnen ihren figürlichen Vorrat gern zu gestaffelten Gruppen, aber größere Frieskompositionen breiten das Ganze in einer einzigen Flucht vor dem Beschauer aus, reihen die Elemente nebeneinander, und nur die einzelne Figur wird immer so gedreht, daß sie dem Bann des Flächenhaften entschlüpft. Der lineare Umriß verliert zusehends an Bedeutung, die reine Seitenansicht kommt fast gar nicht mehr vor. Von den achtzehn trauernden Gestalten des sidonischen Klagefrauensarkophags steht nicht eine im Profil, auch auf den Weihreliefs und Grabmälern Athens machen die Personen ganz oder teilweise Front gegen das Publikum. Die Scheu vor dem strengen Umriß geht so weit, daß man nun auch die Köpfe auf den Münzen oft in Vorderansicht oder im Dreiviertel gibt, der sehr geringen Reliefstärke zum Trotz. Sogar im reinen Flächenbild ‹gravierte Bronzespiegel, Elfenbeinzeichnungen aus Südrußland› sträubt sich jedes einzelne Glied gegen den Zwang, sich in schlichter Profilkontur zeigen zu müssen, ob es natürlich aussehe oder nicht, die Körper winden sich aus der Folie los, und die Erscheinung schwebt frei und aller Fesseln ledig im Raume dahin.

In der Malerei gerät die Herrschaft der linear faßbaren Formen mehr und mehr ins Wanken. Zwar gibt es noch immer einen «rotfigurigen» Vasenstil, wo sich das Gegenständliche des Bildes hell vom schwarzen Grunde absetzt, und in gewissen Lokalgattungen, wie in der böotischen Keramik, hat sich sogar die «schwarzfigurige» Manier bis tief ins vierte Jahrhundert gehalten ‹sog.

Kabirionvaſen⟩, allein die Ähnlichkeit mit dem Verfahren des archaiſchen Kunſthandwerks iſt von alleräußerlichſter Art und erſtreckt ſich lediglich auf die Tatſache, daß hier wie dort Figuren und Dinge in dunkler Silhouette vor einer hellen Fläche ſtehen. Aber einmal iſt die Silhouette in der Farbe nicht mehr einheitlich, ſondern mit lockerem Pinſel ſo wenig ſorgfältig und oft ſo ungleich aufgetragen, daß der dunkle Firnis in den verſchiedenſten Tönen ſpielt und der Charakter der geſchloſſenen Maſſe völlig verloren geht. Die Bilder ſind keine Schattenriſſe, ſie wirken dank ihrem unfeſten Farbenauftrag bisweilen faſt körperlich rund, ſelbſt die flott hingepinſelten Efeublätter der Ornamente ſcheinen ſich zu krümmen. Wo einzelne ſchwarze Linien über den Bildgrund laufen, ſind ſie nicht als präziſe Striche gezogen, ſondern flau und wäſſerig, und die Umriſſe nehmen leicht ein unſicheres Zittern und Wackeln an. Vor allem aber will die flüchtig eingeritzte Innenzeichnung um jeden Preis den Schein der Rundung erwecken, indem ſie perſpektiviſche Verkürzungen und Schrägrichtungen andeutet, und damit wird einer eigentlichen Silhouettenwirkung von vornherein der Boden entzogen. Die Figur hält keiner beſtimmten Anſicht ſtand, denn ſelbſt hier gehört das klare Profil jetzt zu den Seltenheiten. Das gleiche wäre zu ſagen von der Technik der neuen rotfigurigen Malerei. Für ſie iſt die alte Benennung im Grunde gar nicht mehr am Platz, wird doch durch eine oft recht aufdringliche Verwendung von Deckfarben und durch reichlich aufgeſetztes Gold ein möglichſt bunter Geſamteindruck angeſtrebt. Als maſſive Tupfen, in breiten Flächen werden die polychromen Zutaten auf das Bild geworfen, und immer mehr ſieht ſich die ſaubere Zeichnung von der Farbe verdrängt. Es iſt ſchließlich eine konſequente Weiterbildung dieſes Prozeſſes, wenn die Hauptfigur als plaſtiſch modelliertes Relief oder als weiße Silhouette hingeſetzt wird, es gibt eine ſpätattiſche Vaſenklaſſe, welche die Dekoration ausſchließlich mit weiß aufgemalten Szenen und Ornamenten beſtreitet ⟨Fig. 48⟩, und der Kontraſt von ſchwarzer Glaſur und ſchimmerndem Bildſchmuck hat ſeinen unbeſtreitbaren Reiz. Nur wird man ſich darüber klar ſein müſſen, daß in dieſem Aufblitzen blendender Helligkeiten der Fläche der Gefäßwand und damit der Feſtigkeit des ganzen Baues der denkbar gefährlichſte Feind erſtanden iſt.

Das Kolorit dieſer Kunſt, auf Farbengemälden ſowohl wie in der polychromen Plaſtik, iſt durchweg auf eine ſanfte und lichte Geſamtwirkung geſtimmt und alles eher als realiſtiſch empfunden. Von den Terrakotten haben ſehr viele ihren bunten Überzug noch unverſehrt erhalten: es ſind zarte, diskrete Töne, in den mannigfachſten Nuancen von Blau und Rot, daneben Gelb und Violett, das Weiß der Grundierung gibt die Folie ab für dieſes heitere Farbentreiben, und Einzelheiten werden leicht vergoldet. Der derben Kraft und den oft ſchrillen Gegenſätzen, wie ſie die Färbung der Wirklichkeit zeigt, bringt dieſe Periode kein Verſtändnis entgegen, und es wäre völlig

verkehrt, sich die Figuren eines Skopas und seiner Zeitgenossen in der brutal-sinnlichen Art etwa der spanischen Barockskulptur bemalt zu denken. Vom ursprünglichen Aussehen der Marmorpolychromie im vierten Jahrhundert, die bis auf spärliche Reste jetzt verschwunden ist, dürften uns gerade die Tonstatuetten eine verläßliche Vorstellung geben, da sie gewiß nicht nur in bezug auf Formencharakter und Stellungsmotive durchaus im Banne der monumentalen Plastik stehen. Praxiteles hat, wie die Überlieferung berichtet, den größten Wert darauf gelegt, daß der berühmte Maler Nikias die farbige Tönung seiner Statuen übernahm; was an den Bildern dieses Meisters vor allem bewundert wurde, war die Feinheit der Übergänge in der Behandlung von Licht und Schatten, und der weiche Schmelz seines Pinsels mußte dem «sfumato» der malerischen Marmortechnik wesensverwandt und mit ihren unscharfen Formen zu organischem Einklang zu verbinden sein. Der Farbenschmuck des Bildwerkes ist jetzt keine feste Haut mehr wie in den älteren Stilperioden, die straff und zäh den plastischen Kern umspannt; er spielt gleich einem Hauch darüber hin, lose und beweglich und stets bereit sich zu verändern. Und wenn der Künstler des sidonischen Alexandersarkophags, dessen komplizierte Farbenharmonie sich zweifellos in den Bahnen attischer Traditionen bewegt, den Metallschimmer eines gewölbten Rundschildes, den Glanz des Auges durch aufgesetzte helle Lichter vorzutäuschen sucht, so handelt es sich um ein im eigentlichen Sinne malerisches Verfahren, das doch wohl schon von Nikias angewendet worden ist. Mit Recht hat man an den «feuchten Blick» der knidischen Aphrodite von Praxiteles erinnert und die Erklärung eben in der neuen Technik des Malens gesucht, welche die Lokalfarbe der Dinge nicht mehr als feste Größe anerkennt, sondern sie auflockert und je nach der Beleuchtung schillern und sich wandeln läßt. Es darf als sicher angenommen werden, daß auch die gleichzeitige große Malerei im Zeichen dieser verschleiernden Farbigkeit gestanden hat. Das stilistisch jüngste Exemplar unter den Marmorbildern aus Herculaneum (<Der müde Silen>) verzichtet bereits auf jede Strichschattierung; der Umriß tritt zurück, die Buntheit wird durch Mischtöne aufs feinste abgestuft, Hell und Dunkel fließen schummerig ineinander. An einem aus Etrurien stammenden bemalten Sargkasten in Florenz sind die lebhaft farbigen Szenen <Amazonenkämpfe> ganz in Sonne und Dunst getaucht, alles ist Ton und Übergang, und das Licht hat jede Härte aufgesogen.

Das leisetreterische Benehmen dieser Kunst, ihr Widerwillen gegen den Kontrast und damit gegen alles kraftvoll Entschiedene überhaupt, hat nun auf die Bildkomposition eigentlich zersetzend gewirkt. Schon die Verleugnung des Profilumrisses und das eigensinnige Bevorzugen der Faceansicht zeigt sich sehr bald als verhängnisvoll. Indem beinahe sämtliche Personen, selbst in umfangreichen Darstellungen erzählenden Charakters, die Drehung nach vorne machen müssen, isolieren sich die figürlichen Elemente zu sehr; die

Szene droht auseinanderzufallen, die Klarheit des inhaltlichen Zusammenhangs trübt sich, und das Bild wird situationslos. Aus diesem Grunde will der Reliefschmuck der praxitelischen Basis aus Mantinea, trotz seiner vorzüglichen plastischen Arbeit, nicht recht befriedigen; die Träger der Handlung, aber auch die assistierenden Musen sitzen oder stehen größtenteils mit Front gegen das Publikum wie die Opernsänger an der Rampe. Die Befreiung des Bildes aus dem flächenhaft Gebundenen wirkt hier tatsächlich nichts weniger als befreiend, denn sie hat einen empfindlichen Verlust an Natürlichkeit und Ungezwungenheit in der Wiedergabe des Vorganges zur Folge. Selbst das großartige Säulenrelief vom Artemision zu Ephesos stellt in dieser Hinsicht eine nicht unbedenkliche Lösung dar, weil die Beziehungen der Personen zueinander unter dem eiteln Sichzurschaustellen des einzelnen Körpers leiden; die Geschichte wird undeutlich und ihr Verständnis erschwert. Die Malereien einer spätattischen Vasengattung ‹sog. Kertscher Vasen› geben in der Regel ein ganz lockeres Nebeneinander der Figuren, die durchaus als Einzelbilder wirken und in möglichst effektvollen Posen so gruppiert sind, daß eine jede mit dem Beschauer kokettieren und das Interesse auf sich ziehen kann. Die Handlung selbst erscheint nebensächlich, in vielen Fällen ist überhaupt keine da. Daß der Maler sich gar nicht anstrengt, sein Thema mit logischer Konsequenz und in möglichst selbständiger Weise zu bearbeiten, verrät sich in der überaus häufigen Verwendung von Motiven der monumentalen Plastik ‹besonders praxitelische Typen findet man zahlreich vertreten›, die oft recht willkürlich und lose dem Ganzen eingeordnet sind. Wie es in jenen Prosakunstwerken des Isokrates von Gemeinplätzen und leeren Redensarten wimmelt, die bloß als formale Bindemittel, mit Hilfe von Assonanz und Reim oder rhythmischem Tonfall, für eleganten Fluß der Satzreihen zu sorgen haben, so ist auch die Aufgabe dieser sachlich belanglosen Füllfiguren eine lediglich dekorative; sie sprechen zum Auge, nicht zum Verstand. Im gleichen Grade jedoch, in dem die Bühne sich mit dem schmucken, aber gleichgültigen Statistenpersonal bevölkert, verliert die Szene selbst an eindringlicher Kraft und löst sich in ein harmonisches Gewoge schöner Körper und nur allzu gefügiger Bewegung auf.

2. Weiche und weichliche Art.

Ein Jahrhundert ist vergangen seit jener Sturm- und Drangperiode der Frühklassik: selten hat in so kurzer Frist die gesamte Lebenshaltung eines Volkes so gründlich sich verändert wie diejenige des Griechentums innerhalb dieses Zeitraums. Vergleicht man das Endstadium der klassischen Kunst mit ihren Anfängen in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts in Hinsicht des Stoff- und Stimmungsgehaltes, so wird man überall auf die denkbar schärfsten

Gegensätze stoßen. Und der entscheidende Eindruck dürfte der sein, daß der herben Frische und drängenden Kraft, welche dort das Wesen allen künstlerischen Ausdrucks bestimmen, hier ein passives und in seinem Kerne weichliches Verhalten gegenübersteht. Es hat schon seine tiefere Ursache, daß die schlaffe Üppigkeit der Orientalennatur zu keiner anderen Zeit eine so überzeugende Wiedergabe im Rahmen der griechischen Kunst hat finden dürfen wie jetzt, wo das Hellenentum sich lässig in die Polster eines schwelgerischen Genießens lehnt. Ist die Gestalt des «Mausolos» vom Grabmal zu Halikarnaß nicht die gegebene Verkörperung einer trägen phlegmatischen Vornehmheit überhaupt? Sie erinnert an die «Domherren»-Typen altionischer Stifterstatuen aus Didyma und Samos: nicht bloß durch ihre schwammigen Leibesformen, die schleppende und schwerfällige Tracht, das nach hinten gestrichene lange Haar, es ist derselbe Geist, der aus diesen protzigen Bildnissen zu uns spricht, die satte Ruhe einer in schwüler Atmosphäre bequem gewordenen Existenz. Nur daß die Herrscherfigur vom Mausoleum ihre Vorgänger und Ahnen an sinnlicher Lebenswahrheit bei weitem übertrifft, stumpf und müde blickt das Auge, die Lippen sind dick, Kinn und Wangen feist und rund. Die Art aber, wie dieser Körper sich matt auf seinen Stützen wiegt, und wie er die Bürde lastender Gewandmassen trägt, ist der Haltung des weiblichen Gegenstückes ‹sog. Artemisia› sonderbar verwandt, und hier ist es klar, daß wieder einmal das Feminine den Ton angeben will in der großen Welt.

In der Tat gerät nun das Männerideal in eine so starke Abhängigkeit von den herrschenden Begriffen frauenhafter Schönheit und Anmut, daß selbst das Sinnbild unbändiger Kraft dem modischen Zeitgeschmack sich unterwerfen muß. Herakles wird zum schlanken Epheben, die Muskeln, mit welchen er Wunder der Stärke verrichten soll, sind schwellend weich, und es gibt Beispiele, wo sein Gesichtsausdruck schmachtend und voll schwärmerischer Verträumtheit ist. Kein Künstler denkt jetzt daran, dem Publikum eine jener gewaltigen Kraftleistungen vorzuführen, welche das Entzücken und Staunen früherer Generationen waren, hätte er Löwenfell und Keule nicht bei sich, man erkennte den Heros nicht mehr. Vom Theseus des Parrhasios heißt es, er habe ausgesehen, als sei er «mit Rosen genährt», das Recht auf einen zarten Teint will auch der Krieger haben. Wie weit im Grunde die neue Zeit abgerückt ist von allem, was für das ältere Griechentum Inhalt und Wesen echter Männlichkeit bedeutet hat, zeigt das auffällige Verschwinden des Athleten aus der Kunst. Das Interesse an energischer Leibesübung, an physischer Leistungsfähigkeit überhaupt geht verloren, Szenen aus der Palästra kommen fast gar nicht mehr vor. Wohl gibt es noch Ehrenstatuen siegreicher Wettkämpfer, aber es ist bezeichnend, daß man die Darstellung der Aktion grundsätzlich meidet und dafür gern das leichte Genremotiv des Sichschabens wählt. Und während für den Bildhauer der älteren Klassik das

Athletenbild zu den vornehmſten Aufgaben monumentaler Plaſtik gehörte, geben die führenden Meiſter dieſe Angelegenheit jetzt völlig aus den Händen. Praxiteles war nicht zu haben für die Verherrlichung körperlicher Kraft; ſein Hermes iſt etwas anderes als der Gott des Gymnaſions, die Pracht und das Ebenmaß ſeiner Glieder ſind ein Geſchenk des Himmels, und nicht auf dem Turnplatz hat er ſie ſich erworben.

Die Vorliebe für den Reiz des Jugendlichen hat das praxiteliſche Zeitalter mit Polyklet und deſſen engerem Kreis gemein; ja es fehlt auch im vierten Jahrhundert nicht an ſtatuariſchen Bildungen, die im Standſchema und in den Proportionen ſich noch recht nahe an den polykletiſchen Kanon halten. Indeſſen, damit ſind die Merkmale der Verwandtſchaft auch erſchöpft; dem Knabenideal dieſer Spätzeit, wie es uns etwa im Typus des Leydener Pan vertreten iſt, eignet eine flaumige Weichheit, von welcher der herbere Sinn der hohen Klaſſik noch nichts weiß. Es iſt der Zauber einer holden und faſt ſüßlichen Anmut, der jetzt das Bild der männlichen Jugend umgibt. Die Metamorphoſe, welche die Geſtalt des Eros im Verlauf der Entwicklung erfahren ſollte, iſt ein ſprechender Beleg für dieſe zunehmende Verzärtelung, beſonders lehrreich deshalb, weil es ſich um die freie Perſonifikation eines rein abſtrakten Begriffes handelt, die jede Epoche in ihrem Sinne wieder anders formt. Noch für die Parthenonkunſt iſt Aphroditens Sprößling ein geſunder Junge; das folgende Jahrhundert will ihn mädchenhaft ſchön. Auf Vaſenbildern erblickt man den Liebesgott bisweilen nach Weiberart aufgeputzt, mit Perlenketten und Spangen reich geſchmückt, mit kokett in Schleifen aufgebundenem Haar; er ſieht dann den Mädchen zum Verwechſeln ähnlich, und oft iſt er weiß gemalt wie ſie. Entſtanden iſt ja dieſe Verkörperung der Sinnenliebe zu einer Zeit, wo die erotiſchen Beziehungen zwiſchen Männern das geſellſchaftliche Leben der Griechen ſo mächtig beeinflußt und durchdrungen haben. Die Liebe zum Knaben iſt adelig, das findet ſeinen Ausdruck auch in der bildenden Kunſt: auf den Epheben als auf ſein vornehmſtes Opfer hat der gefiederte Gott es abgeſehen; ihm gilt ſein Pfeil, doch auch ſein Kranz gilt ihm. Gegen Ende der klaſſiſchen Periode iſt es gerade umgekehrt, nur noch um Mädchen ſehen wir Eros flattern, ihnen wendet ſeine ganze Gunſt ſich zu, und nur in Frauenlocken flicht er ſeine Krone. Hätte das vierte Jahrhundert den Liebesengel überhaupt erſt zu erfinden gehabt, wer weiß, ob es nicht ein weibliches Weſen geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben wäre.

Wenn dieſer Zeit für etwas das Verſtändnis fehlt, was früher in hoher Geltung geſtanden, ſo iſt es das Spröde und Herbe einer ſtrengen Jungfräulichkeit. Das Bild der Athena hat einen guten Teil ſeines Anſehens eingebüßt. Wo in der jüngeren Vaſenmalerei die einſt ſo mächtige Göttin uns begegnet, was übrigens ſelten genug geſchieht, iſt alles Männlich-Stolze von

ihr abgefallen, und ihre Erſcheinung bewahrt kaum noch einen Zug der einſtigen Kraft. Ihre Haltung iſt bewußt graziös, wie die anderer Frauen, die Schultern ſind ſchmal, die Hüften breit. Das archäologiſche Muſeum zu Florenz beſitzt die lebensgroße Bronzekopie einer Athenaſtatue, welche deutlich die Eigenart praxiteliſchen Stiles verrät, und es iſt erſtaunlich, wie leicht ſich die kriegeriſche Tochter des Zeus, trotz Helm und Ägis, hier in die Rolle einer mondänen Dame gefunden hat, mit künſtleriſcher Eleganz und durchaus nach den Regeln der herrſchenden Mode iſt der Mantel um die ſchlanke Geſtalt geſchlungen. Und wenn Demetrios von Alopeke Athena mit der Leier darſtellt und ihre Hand die Saiten rühren läßt, ſo kommt er damit gewiß dem Verlangen des atheniſchen Publikums entgegen, das von ſeiner Göttin jetzt andere Töne zu hören wünſcht als das eherne Klirren der Waffen. Zu keiner Zeit iſt das Sanfte und Schmiegſame weiblicher Natur ſo fein empfunden, ſo begeiſtert gefeiert worden, ja es hat den Anſchein, als ſeien für das Beſondere der Frauenſchönheit der Welt erſt jetzt die Augen aufgegangen. Zu Tauſenden bringen die Ateliers von Tanagra ihre reizenden Tonfiguren auf den Markt, und ſo unerſchöpflich ihr Vorrat an Motiven auch erſcheint, das Thema iſt immer dasſelbe: die heitere Anmut der jungen Frau. Am entzückendſten iſt ſie da, wo der Leib unter Schleiern und Mänteln faſt völlig verſchwindet, denn hinter der wogenden Hülle ſpürt man einen Körper von ganz anderer Art, als ihn die ſchwere Peplostracht der frühklaſſiſchen Epoche verbirgt, die ſtattliche und reife Gliederpracht eines majeſtätiſchen Frauenideals hat dem blühenden Frühling das Feld geräumt.

Dem Charakter ſolchen Körpergewächſes entſprechend ſind nun auch Haltung und Geſte von einer weichen Läſſigkeit. Das gilt ſchon für die Bildwerke der Parthenonzeit, und es liegt durchaus in den Richtlinien der Entwicklung, wenn dann im vierten Jahrhundert ein bequemes und paſſives Gebaren ſchließlich die Oberhand gewinnt. Allein zunächſt hat dieſes lockere Verhalten gar nichts Schwächliches, es iſt der betonte Ausdruck des Freiheitsgefühls und jenes ſtolzen Selbſtbewußtſeins, welches das Hellenentum auf der Höhe ſeiner kulturellen und geiſtigen Macht erfüllt. Jede Bewegung ſpricht davon, auch dem Niedrigſten und Geringſten im Volke ſcheint die vornehme Sicherheit des Auftretens angeboren zu ſein. Wie die Magd des Hegeſoreliefs ⟨Fig. 39⟩ vor ihre Frau hintritt, um ihr das Schmuckkäſtchen zu reichen, ſo hat in der ganzen älteren Kunſt noch nie eine dienende Geſtalt geſtanden: beſcheiden und demütig, und doch mit einer natürlichen Nobleſſe, frei von jedem bewußten Zwang, und nach dem Adel ihrer Erſcheinung und ihres Sichbewegens ſind Herrin und Sklavin Schweſtern. Die Art, wie der Idolino ⟨Fig. 40⟩ ſeine Opferſpende gießt, würde eine andere Zeit wohl als allzu leger und der Weihe des Augenblicks wenig angemeſſen empfunden haben. Der Archaismus weiß es nicht anders, als daß man bei gottesdienſt-

lichen Handlungen straff und gesammelt sich hinzustellen habe, der Mensch der klassischen Periode dagegen streift die Fesseln steifer Etikette von sich ab. Der Parthenonfries schildert uns eine Kultszene von erhabenster Feierlichkeit, und die Mädchen, welche den versammelten Göttern sich nahen, schreiten wohl züchtig und still daher, in ehrfürchtiger Haltung, mit gesenkter Stirn, aber losgesagt haben sie sich von allem schüchtern devoten Tun. Es ist ganz selbstverständlich, daß man selbst in frommer Andacht die Freiheit seiner persönlichen Würde nicht verlieren darf. Auch Priester und Priesterin verrichten unter den Augen der Gottheit ihren Dienst in einer Weise, die auf älteren Darstellungen sakralen Charakters schlechterdings undenkbar wäre, so wenig deckt sich diese schlichte Selbstverständlichkeit des Handelns mit den überlieferten Gewohnheiten religiösen Zeremoniells. Man vergleiche die Gefäßträger, die an der Panathenäenprozession teilnehmen ⟨Fig. 45⟩, mit dem Kalbträger von der Akropolis: läßt sich ein größerer Gegensatz denken als derjenige zwischen der soldatisch gezwungenen Achtungstellung der archaischen Statue und der ruhigen Unbefangenheit, mit der hier die Schulter das Weihgeschenk hebt? Oder man erinnere sich jener stutzerhaft gereckten Pose, welche der Manierismus seinen Reiterbildern zu geben liebt, und betrachte dann das freie und gelöste Gehaben der Parthenonreiter, es ist die Elite der athenischen Kavallerie, und ein repräsentatives Schauspiel soll es sein, allein es fehlt ihm alles militärisch Gestraffte. Jeder hält sich zu Pferde, wie es ihm paßt, und darum jeder wieder anders: alle aber tun es mit derselben geschmeidigen Nonchalance, welche im perikleischen Athen das Zeichen freien Anstands ist.

Auch hier wieder empfiehlt es sich darauf zu achten, wie die Gesinnung der neuen Zeit im Benehmen der Götter sich spiegelt. Sie sind allgegenwärtig, und wo immer die Vasenmalerei reifen Stils eine Episode des Mythus schildert, pflegt man auch den Gestalten der Überirdischen zu begegnen, die von erhöhtem Standort aus dem Vorgang als Zuschauer folgen. Nichts soll sich ihrem Blick entziehen, indessen hat es den Anschein, als könne auch das wuchtigste Geschehen ihre olympische Ruhe nicht erschüttern. Der Begriff des Majestätischen verlangt die gelassene Reserve. Fast gleichgültig streift ihr Auge das Schauspiel, das sich ihnen bietet, in kühler Hoheit liegen oder thronen sie, und in einer Pose, die mit der erregenden Leidenschaftlichkeit der Handlung selbst oft sonderbar kontrastiert. Im Ostfries des Parthenons sehen wir die Vornehmsten der Götter versammelt, um den Panathenäenzug zu betrachten und der Übergabe der Geschenke beizuwohnen, in bezug auf Thema und Komposition ist die Szene der Göttergesellschaft jenes archaischen Frieses aus Delphi ⟨Fig. 26, vgl. S. 72⟩ nächstverwandt, aber kein zweites Beispiel dürfte die Umwertung aller Werte dem Beschauer so lebendig zum Bewußtsein bringen, wie es ein Vergleich gerade dieser beiden Monumente zu tun vermag. Das Neue, was die Parthenonkunst hier bringt, ist die völlige

Entspannung aller erzwungenen Beherrschtheit. Die Götter verkürzen sich die Zeit des Wartens in freier Unterhaltung. Neben Athena hat Hephäst sich hingesetzt, so recht behäbig und gemächlich; den langen Krückstock stützt er unter die Achsel, mit gekreuzten Füßen lehnt er sich zurück, dreht sich mit halbem Leibe um und spricht so über die Schulter weg zu seiner Freundin. Auch die übrigen Götter machen keine Umstände; man ist unter sich, man kennt sich seit langem, und die beengenden Schranken konventioneller Förmlichkeit haben keine Geltung hier. Da zieht einer das Bein in die Höhe, schlingt die Hände ums Knie, krümmt lässig den Rücken. Seine Nachbarin sitzt ganz zusammengekauert und staunt vor sich hin; ihr Kleid ist in Unordnung geraten, doch in diesem Kreise achtet keiner darauf. Viel großartiger noch als im Fries ist diese Freiheit in Gruppierung und Bewegung der Gottheiten im östlichen Giebel des Parthenon, wo das Wunder von Athenas Geburt in Gegenwart der Olympier erzählt wird. Das trauliche Zusammensein dieser machtvollen Gestalten nimmt sich aus wie eine Rast im Freien, wo jeder es sich nach Möglichkeit bequem machen darf. Die Frauen schmiegen ihre Leiber aneinander, und Dionysos, der weichlichste von allen, hat sich der Länge nach auf ein improvisiertes Polster von Panterfell und Mantel gebettet und träumt in die Sonne hinaus. Er liegt abgewendet, noch unberührt von dem, was geheimnisvoll um ihn raunt und rauscht; er dehnt und reckt sich wohlig und in süßem Nichtstun: «Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!»

Im vierten Jahrhundert nimmt dieses lässige Gebaren wie gesagt Formen an, die sich nur noch als Ausdruck der Trägheit deuten lassen. Auf Urkunden- und Weihreliefs sitzen oder stehen die Personen bisweilen wie gelähmt da, die Körper sinken schlaff in sich zusammen. Wenn Asklepios eine Schar von Bittflehenden empfängt, so denkt er nicht daran, in seinem breiten Sessel sich emporzurichten, und während des feierlichen Aktes lehnt selbst die Göttin der Gesundheit sich müßig gegen einen Baum, als ob die Beine ihren Dienst versagten. Das Müdesein als Thema künstlerischer Darstellung nimmt einen breiten Raum ein im Stoffbereich dieser Zeit; Motive von unendlichem Reiz hat ihm die Terrakottaplastik entlockt. Mit einer koketten Grazie lagern die Mädchen auf felsigem Sitz, vom Tanzen ermattet und ganz aufgelöst in seliger Ruhe. Wie hübsch ist das Idyll jenes Marmorgemäldes aus Herkulaneum, wo freundliche Frauen um den reisemüden Silen sich sorgen, der da im Schatten einer Platane sich niedergelassen hat und nicht mehr weiter kann, und auch sein braver Grauschimmel ist offensichtlich dem Ende seiner Kräfte nahe. Doch sind es nicht bloß niedliche Genrestücke solcher Art, welche die Stimmung der Siestastunde wiederzugeben suchen; sogar die monumentale Plastik schlägt nun ähnliche Töne an, es sei nur an den praxitelischen Hermes erinnert, oder an den ausruhenden Satyr, von dessen sonnendurchwärmtem

Körper das ganze Glück des Faulseins strahlt. Und in diesem Zusammenhang mag auch erwähnt werden, daß die überzeugendste Personifikation des Schlummers, welche die Kunstgeschichte kennt, eine Schöpfung des vierten Jahrhunderts ist. Oder gibt es ein feineres Sinnbild des «gliederlösenden» Schlafes als die herrliche Hypnos-Statue, die uns in mehreren Repliken und Nachbildungen erhalten ist: leise, unhörbar, auf samtenen Sohlen huscht der Knabe einher, er selber wie im Traum befangen, mit geneigtem Haupt und seltsam weichen Bewegungen, und träufelt aus seinem erhobenen Horn den Mohnsaft auf die müde Welt.

Es gehört weiter zum Wesen dieser Kunst, daß sie gar so gern auf spielerisches Tun, auf ein loses und lockeres Getändel sich einläßt. Quält da doch selbst der liebe Gott ein Tier zum Scherz ⟨Apollon Sauroktonos⟩; aber es ist wirklich ein heiteres Scherzen, harmlos und von einer Grazie, welche dem Vorgang alles Quälende nimmt. Menschen beim Spiel hatte auch die ältere Zeit bisweilen dargestellt, und nicht die Tatsache, daß dieser Stoff jetzt häufiger behandelt wird als früher, ist das Entscheidende, sondern die Art, wie es geschieht. Man rufe sich die oben besprochenen Bilder solchen Inhalts ins Gedächtnis zurück. Wenn mitten im Lärm des Lagerlebens die Helden Aias und Achill sich an ihr Brettspiel setzen ⟨Fig. 24, Vase der Exekias⟩, so betreiben sie das Geschäft mit einer strengen Sorgfalt, mit gespanntester Aufmerksamkeit; und noch bei den «Knöchelspielerinnen» des herkulanensischen Marmorgemäldes hat die Szene, wie das Gebaren der hintenstehenden Mädchen lehrt, ihren keineswegs harmlosen Unterton. Nun aber empfindet man deutlich: es ist nicht mehr Ernst, das ganze Geschehen hat restlos heiteren Charakter, atmet nichts als Frohsinn und Vergnügen. Vasenbilder und Terrakotten werden nicht müde, das Thema auf immer neue Weise zu variieren; oft auch mit dem pikanten Zug, daß schäkernde Eroten sich unter die Gesellschaft der Mädchen mischen und sich an ihrem Spiel beteiligen. Auch ein wirkliches Verständnis für kindliches Wesen und Treiben erwacht erst jetzt. Zahlreiche Kännchen des spätrotfigurigen Stils sind mit niedlichen Bildern geschmückt, welche das Leben der Kleinen uns vor Augen führen in seiner ganzen possierlichen Liebenswürdigkeit; wie sie auf allen vieren am Boden krabbeln, auf unsicheren Füßen die ersten Gehversuche wagen, mit ihrem Spielgerät oder mit ihrer tierischen Kameradschaft herumtollen. Es handelt sich da um Formen des menschlichen Daseins, für welche der älteren Kunst einfach das Organ gefehlt hat, und denen jetzt mit einem so eifrigen Interesse nachgegangen wird, als habe man plötzlich eine ganz neue Welt von entzückender Naivität entdeckt. Das Unfertige des kindlichen Körpers, das Fahrige und Unbeherrschte seiner Bewegungen, die weiche Anmut seiner Haltung, die noch jeder Festigkeit entbehrt: das alles sind Dinge, wie sie dem Zeitgeschmack besonders zusagen mußten. Auf archaischen,

noch auf frühklaſſiſchen Denkmälern unterſcheidet ſich die Kindesgeſtalt von derjenigen des Erwachſenen durch ihren verkleinerten Maßſtab und in der Regel durch eine betonte Schmächtigkeit von Rumpf und Gliedern; allein das Verhältnis der Körperteile zueinander iſt dasſelbe, und jeder Bewegungsvorgang vollzieht ſich nach Geſetzen, wie ſie nur dem vollentwickelten Organismus abzunehmen ſind. Das vierte Jahrhundert dagegen hat einen außerordentlich feinen Sinn für die Eigenart der kindlichen Geſte, und erſt jetzt kommen die ſo charakteriſtiſchen Körperformen des erſten Lebensalters wirklich zu ihrem Recht, das Rundliche und Flaumig-Weiche, die zarten Schwellungen eines Leibes, deſſen Bänder noch nicht ſtraffgezogen ſind. Sogar in die feierlichen Räume der ſakralen Denkmalskunſt darf nun der Putto ſeinen Einzug halten. Mit offenbarer Freude an der heiteren Gegenſätzlichkeit des Vorwurfs wird einer ſtattlichen Gottheit ein ſtrampelndes Bübchen in die Arme gelegt ⟨Kephiſodot: Eirene und Plutos; Praxiteles: Hermes und Dionyſos⟩; das Motiv erfreut ſich der größten Beliebtheit und ſchillert in allen Tönen ſchelmiſcher Neckerei.

Wenn nun die Friedensgöttin dem Kinde, welches den Reichtum perſonifizieren ſoll, ihr Antlitz zuneigt, wenn Hermes ſeinem kleinen Bruder ſcherzend die Frucht des Weinſtocks reicht, ſo geſchieht es mit einer weichen Zärtlichkeit, wie ſie dem Ausdrucksvermögen der älteren Kunſt noch nicht zu Gebote ſtand. Nicht als ob dort der Anlaß zu ſolcher Stimmung gefehlt hätte. Die liebevolle Beſchäftigung mit dem Kinde hat ſchon der Archaismus zum Vorwurf ſepulkraler Darſtellungen gewählt ⟨Fig. 25, Relief in Villa Albani, vgl. S. 71⟩, und es iſt die gleiche Art der Gruppierung, die uns noch auf Grabmälern der reifen Klaſſik begegnet ⟨z. B. Relief im Haag⟩. Und doch findet die Kunſt für das Natürliche der Beziehungen zwiſchen Mutter und Kind erſt jetzt das richtige Wort. An der Befangenheit der formalen Mittel liegt es nicht allein, wenn die Vorſtellung des Zueinanderwollens beim Betrachter des archaiſchen Denkmals ausbleibt; erſt in einer Zeit, welche alle Bande gemeſſener Haltung lockert, wird auch das Bedürfnis nach freierem Austauſch von Gefühlsregungen wach, und man hört nun herzliche Töne, die bis dahin geſchwiegen. Es mag mit in den allgemeinen Zeitverhältniſſen begründet ſein, welche das private Leben mehr in den Vordergrund des Intereſſes rücken, daß die Empfindung für die Reize familiärer Innigkeit und des intimen Milieus überhaupt das geſamte künſtleriſche Schaffen jetzt ſo mächtig durchdringt. Ob es in der Grabmalplaſtik des vierten Jahrhunderts um das Verhältnis zwiſchen Eltern und Kindern, zwiſchen Ehegatten oder Geſchwiſtern ſich handelt, ſtets hat die Szene den Charakter einer warmen perſönlichen Anteilnahme, und der ſo häufig dargeſtellte Handſchlag iſt nun mehr als nur ein äußeres Zeichen der Zuſammengehörigkeit, man ſpürt es, daß hier der Menſch zum Menſchen drängt. Die Kleinkunſt bringt oft aller-

liebste Genregruppen: Freundinnen, die in zärtlicher Unterhaltung sich ihre Herzensgeheimnisse anvertrauen, leise miteinander tuscheln, und immer tiefer dringen wir in die Verschwiegenheit und trauliche Stille der vier Wände ein. Auch die Götter verwehren dem Sterblichen nicht den Einblick in ihre Häuslichkeit. Die Weihreliefs an Asklepios und seine Sippe sind Bilder einer behaglichen Familienatmosphäre, wo man sieht, wie gemütlich es in den höchsten Kreisen zugehen kann. Sogar die Geschöpfe der Wildnis bekommen friedliche Anwandlungen, lernen das Glück im Winkel schätzen, und in diesem Sinne hat Zeuxis sein famoses Kentaurenidyll gemalt.

Es mag belanglos erscheinen, und doch ist auch das recht bezeichnend für die Geistesverfassung dieser Zeit, daß die Neugier des Künstlers in so auffälligem Grade den Intimitäten der Körperpflege gilt. Wie es nun hauptsächlich Toilettegefäße und Boudoirartikel sind, an welchen der Vasenmaler seine Kunst ausübt, so wird auch der Stoff für ihre zierlichen Bilder mit Vorliebe dem Leben im Frauengemach entnommen. Hatte die ältere rotfigurige Malerei an kriegerischen Rüstungsszenen Gefallen gefunden, wo Soldaten oder Amazonen eilig sich zum Kampfe waffnen, so verliert dieses Thema nun jedes Interesse, dafür werden wir mit allen Einzelheiten der Damengarderobe bekannt gemacht. Wir sehen, wie Frauen und Mädchen ihr Adonisfest vorbereiten, wir wohnen der Schmückung der Braut oder ihrer Entkleidung bei, und auch die Tür des Frauenbades bleibt uns nicht verschlossen. Kein Künstler der früheren Zeit würde darauf verfallen sein, die Geschichte von Peleus und Thetis so zu erzählen, wie sie auf der oben erwähnten spätattischen Vase im Brit. Museum geschildert wird. Der Held hat das Versteck gefunden, wo die jungen Mädchen baden, die Freundinnen der Thetis entfliehen oder verhüllen hastig ihre Blöße, während sie selbst dem frechen Eindringling zur Beute wird, an Stelle des alten Ringkampfschemas bekommt man das prickelnde Schauspiel, wie sich der schimmernde Frauenleib dem Griff des Siegers vergebens zu entwinden sucht: eine sehr rationalistische Umdeutung des alten Vorwurfs. Noch kühner ist die Art, wie ein frühunteritalischer Krater das Urteil des Paris in Szene setzt. In lauschiger Waldeinsamkeit, in der Nähe eines Quellheiligtums machen die drei Göttinnen rasch noch Toilette, indes ihr Führer Hermes dem jungen Prinzen die nötige Aufklärung erteilt, Aphrodite nestelt an ihrem Kopfschmuck, Hera betrachtet sich prüfend im Spiegel, Athena aber hat ihre Waffen abgelegt und wäscht sich am Brunnen die Hände. Es ist nützlich sich zu erinnern, daß diesen lockeren Genredarstellungen die praxitelischen Götterbilder gleichzeitig sind. Wie ein Kind aus dem Volke steht die göttliche Jägerin da, im hochgeschürzten Kleid, und rüstet sich zum Jagdausflug, indem sie mit einer überaus zierlichen Bewegung den Mantel über der Schulter knüpft ‹Artemis aus Gabii›. Badenden Mädchen kann man in der griechischen Plastik schon gegen Ende des

fünften Jahrhunderts begegnen, aber nun iſt es die Liebesgöttin ſelbſt, die in ſolcher Situation dem Publikum vor Augen geführt wird ‹Aphrodite von Knidos›. «Wo ſah Praxiteles mich nackt?» läßt ein Epigramm der Anthologie verwundert die Göttin fragen, wie ſie ihr Abbild zu Geſicht bekommt, und in der Tat nimmt die Vermenſchlichung des Überirdiſchen hier Formen an, die ſelbſt bei der freien Geſinnung des Griechentums überraſchen.

Was dieſen Bildwerken der praxiteliſchen Epoche, auch da wo ſich die göttliche Majeſtät im rein Genremäßigen anſcheinend völlig aufgelöſt hat, ihren beſonderen Adel verleiht, iſt das mit Worten ſchwer zu ſchildernde Fluidum einer leiſe verträumten Stimmung, das ſie ſchmeichelnd umſpielt. Am Hermes von Olympia iſt ſchon öfters beanſtandet worden, daß die Aufmerkſamkeit des Gottes nicht ſo angelegentlich der Beſchäftigung mit dem Kinde gelte, wie das Motiv es erwarten laſſen müßte. Der Blick ſtreift wie verſonnen in die Weite, indes die Hand mechaniſch die goldene Traube vor dem begehrlich zappelnden Kleinen dreht. Es iſt wahr, in der helleniſtiſchen Kunſt geht es bei ſolchen Tändeleien viel lebendiger und bewegter zu, und wenn der alte Silen mit dem Dionyſosknäblein ſcherzt, ſo iſt er ganz anders bei der Sache. Allein es kennzeichnet gerade die Art dieſer ſpätklaſſiſchen Kunſt, daß ſie den Ausdruck heiterer Ironie nur gedämpft und verſchleiert hören mag, und oft hat es den Anſchein, als erglänze das Auge im Anſchauen einer anderen Welt. Ähnlich wäre das Bild der knidiſchen Aphrodite zu beurteilen: ſie geht zum Bade, das Gewand läßt ſie auf eine große Vaſe niederſinken, doch ihre Gedanken gleiten an den Dingen der Nähe vorbei. Eine ſeeliſche Weichheit, unendlich fein und zart, iſt den Werken dieſes empfindſamen Zeitalters eigen, und man kann ihren Stimmungsgehalt überhaupt nicht nüchtern analyſieren, ſondern man müßte Dichter ſein. Im allgemeinen ſind es ſentimentale Regungen, für welche man ſich jetzt beſonders empfänglich zeigt, nicht im Heulen des Sturmes, ſondern im ſanften Säuſeln und Wehen hört dieſes Geſchlecht die Stimme des Herrn. Aber es fehlt doch auch an leidenſchaftlich bewegten Szenen nicht. Skopas vor allen beherrſcht den dramatiſchen Stil mit vollendeter Meiſterſchaft, die Kriegerköpfe aus den tegeatiſchen Giebeln ſind wie durchglüht von innerer Wärme. Und doch iſt es nicht das wild und hitzig flackernde Feuer, wie wir es vom Hellenismus kennen, man ſpricht zwar gern vom Pathos des Skopas, indeſſen das Wort deckt hier den Begriff nicht ganz. Der Schmerzensblick dieſer tiefbeſchatteten Augen hat etwas Wehleidiges, faſt Ängſtliches, die Lippen ſind leiſe bebend geöffnet: ein Leiden voll werbender Sehnſucht, das um Hilfe oder um Mitleid fleht.

Es ſind in Athen im vierten Jahrhundert nicht mehr Menſchen geſtorben als zu anderen Zeiten, und doch nehmen in den bildlichen Darſtellungen Ausdruck und Gebärde der Trauer in einer Weiſe überhand, daß man die

weiche Melancholie geradezu als einen bestimmenden Wesenszug dieser Periode bezeichnen muß. Mit dem rituellen Gestus der Klage geben die Lekythenmaler sich nicht mehr zufrieden, die ganze Gestalt wird gleichsam von schluchzendem Weh bewegt. Ein Vorgang wie derjenige des Fig. 37 abgebildeten Vasengemäldes wäre nach dem Urteil der neuen Zeit noch zu äußerlich empfunden. Auf den stilistisch jüngsten Exemplaren dieser Gefäßgattung sitzt der Tote vor seinem Grabmal in der Haltung tiefster seelischer Gedrücktheit da, die langen Wimpern der Augen, die müde vor sich hin starren, sind so gezeichnet, als seien sie von Tränen schwer. In stummer Betrübnis umstehen die Überlebenden den ihrem Kreise entrissenen Freund. Der Eintritt ins Jenseits hat schon früh jene feinsinnige symbolische Form erhalten ‹Empfang durch den Totenfährmann, Geleite des Seelenführers Hermes›, aber die Schilderung ist zunächst von rein sachlicher Art, trägt bloß erzählenden Charakter, erst allmählich kommt das Gefühlsmoment zum Wort, und da nimmt nun auch die Grabmalkunst diese Motive auf ‹Monument der Myrrhine›. Sogar das sepulkrale Beiwerk wird ins Elegische gestimmt, die Sirenen, welche den Grabstein flankieren oder als Akroter bekrönen, stimmen das Klagelied an, schlagen die Brüste, auf ihrem Menschenantlitz spiegeln sich Jammer und Leid. Weinende Mädchen in Sklavinnentracht kauern etwa zu Füßen des Denkmals. Dieses selbst mag das schlichte Beisammensein der Familienangehörigen zur Darstellung bringen, ohne jeden dramatischen Einschlag, oder eine genremäßig erdachte Szene — auch das reizvolle Thema des Hegesoreliefs kommt noch vor —, doch niemals ermangelt das Bild des leisen schmerzlichen Untertons. Es gibt Kompositionen, die eine ergreifende Sprache reden, wie jenes herrliche Grabmal vom Ilissos, wo ein gramgebeugter alter Mann von der Erscheinung des in prangender Jugendschönheit verstorbenen Sohnes sein Auge nicht abzuwenden vermag. Allein, wenn es sich dann herausstellt, daß diese Gruppe öfters wiederholt worden und ihres individuellen Gehalts verlustig gegangen ist, so muß schon diese Erkenntnis ernüchternd wirken. Und wer könnte es leugnen, daß die Monotonie einer resignierten und rührseligen Stimmung auch die verständnisinnigste Teilnahme auf die Dauer stumpf werden läßt. Als einzelnes betrachtet, wird ein solches Grabrelief immer Eindruck machen, eine Übersicht über die Gesamtheit der erhaltenen Denkmäler erweckt notwendig die Vorstellung der Manier. Die matte Geste, der verschleierte Blick kehren gar so häufig wieder, der Körper gibt sich allzu willig der Wohltat der Erschlaffung hin. Vollends da, wo die Motive sich häufen, wird man der schwingenden Weichheit bald überdrüssig: in den trauernden Gestalten des sidonischen Klagefrauensarkophags finden wir den Schmerz in abgeklärter Vornehmheit personifiziert, aber durch die Vervielfältigung und Steigerung hat die Idee an Ausdruckskraft eher verloren als gewonnen.

Die Frage erscheint berechtigt, ob diese Zeit überhaupt noch starker Gefühlsäußerungen fähig sei. Sentimental ist sie, bleibt es in allen Lebenslagen, in Lust und Leid. Obwohl es an erotischen Szenen gewiß nicht fehlt, kommt es doch nie zum elementaren Ausbruch einer echten Liebesleidenschaft, alles Triebhafte ist geschwächt und temperiert. Immer noch umschwärmen lüsterne Satyrn die Mänaden, doch ihre stürmische Gier hat sich ganz verloren und artet in losen Flirt, in ein possierliches spielerisches Getue aus. Wie Zeus als Schwan der Leda sich naht, hat die ältere Kunst unseres Wissens niemals dargestellt, die Vasenmalerei kennt diesen Stoff überhaupt nicht, erst die Plastik des vierten Jahrhunderts hat ihn aufgegriffen ‹statuarische Gruppe, vermutlich von Timotheos, und Terrakotten›, allein im Gegensatz zu Schöpfungen der jüngeren Antike, welche das Pikante des Themas sich nicht entgehen läßt, ist jede Andeutung des Geschlechtsaktes selbst hier unterblieben, das sinnliche Moment ist vollkommen ausgeschaltet. Was geschildert werden soll, ist bloß die schützende Aufnahme des verfolgten und verängstigten Tieres, und sein weiches Sichanschmiegen an den blühenden Mädchenkörper. Man vergleiche dagegen die harte Wucht und rücksichtslos brutale Deutlichkeit des Archaismus in allem, was die sexuelle Vereinigung betrifft. Bei Liebesgruppen, wie sie jetzt häufig — in Relief und Malerei — den Schmuck prunkvoller Hochzeitsgefäße bilden, wird der Ton einer schmachtenden Sehnsucht angeschlagen, Miene und Haltung drücken nichts als Hingabe und gefühlvolle Zärtlichkeit aus. In vielen Fällen aber ist es ein rein passives Schwelgen im Zustande wonniger Verzückung, der Darstellung liegt kein bestimmter Vorgang zugrunde, es handelt sich um eine Stimmungsmalerei, welche das Ganze mit der weichen Atmosphäre von Glück und Wohlleben umhüllt. Es ist schon bezeichnend, daß der einzelne Eros oft nicht mehr genügen will: nach allen Seiten muß die Liebe flattern, die gesamte Umgebung hat an der aphrodisischen Seligkeit teil. Mehr und mehr verblaßt das Interesse an sachlicher Erzählung, dafür wird das Bild bis in den letzten Winkel von den lyrischen Schwingungen eines süßen Dämmerdaseins durchzittert. Die Gemälde der sog. Kertscher Vasen stehen völlig unter diesem Bann. Man sieht, es ist das Parisurteil gemeint, die Begegnung des Paris mit Helena, Herakles im Hesperidengarten, eine Versammlung der Olympier oder der eleusinischen Gottheiten, — allein die Personen sind so in ihre eigene Empfindungswelt versunken, daß die Vorstellung eines sinnvollen Zusammenhangs sich nicht ergeben will. Wenn oben von den formalen Kompositionen dieser Periode gesagt worden ist, daß sie dem Künstler gleichsam unter den Händen zerfließen, so trifft das auch auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks zu: er lockert sich und löst sich auf, und nur noch im allgemeinen Umriß ist das Thema überhaupt zu fassen.

Vierter Abſchnitt.

Die helleniſtiſche Kunſt.

NOCH vor wenigen Menſchenaltern würde kaum jemand darauf verfallen ſein, die nachklaſſiſche Periode der griechiſchen Kunſt als eine Zeit mit ſtark ſchöpferiſchen Anlagen zu verſtehen, deren Entwicklung nicht nur ein Stück weiter, ſondern auch aufwärts führt. Die Kunſtwerke des Hellenismus ſahen ſich lange Zeit einem tiefeingewurzelten Mißtrauen, einem ausgeſprochenen Widerwillen und ſtarren Vorurteilen gegenüber. Man ſtellte mit Befremden feſt, daß die Antike hier nicht allein die Liebe zur ruhigen Linie und zum ſchlichten Ton verloren hatte, ſondern auch das Verſtändnis für die Schönheit der Ruhe überhaupt. Und man nahm das, was an deren Stelle getreten war, nicht für echt, die ſtarke Gebärde, der erregte Ausdruck, die zuckende Heftigkeit erſchienen einem Geſchmack, der im Anſchauen einfacher und maßvoller Verhältniſſe geſchult worden war, als ein krampfhafter Verſuch, den Eindruck des Grandioſen mit dem brutalſten Kraftaufwand hervorzurufen. Man ſah den ſicheren Aufbau eines harmoniſchen Formenſyſtems ins Wanken geraten, die geſchloſſene Kompoſition der drohenden Auflöſung ausgeſetzt, die Klarheit von Umriß und Inhalt getrübt. Kurz, dieſer als ſchwülſtig empfundene Stil mußte das harte Urteil über ſich ergehen laſſen, er habe die Richtlinien der wahren und großen Kunſt aus den Augen verloren und treibe in verblendeter Effekthaſcherei dem Verfall und der Entartung zu.

Die Gegenwart hat zum Problem des Hellenismus ein anderes Verhältnis gewonnen. Es liegt dies nicht bloß daran, daß wir die künſtleriſche Produktion und Produktivität dieſer Zeit doch eben ſehr viel beſſer kennen als frühere Generationen, deren Geſichtskreis noch nicht durch die Ergebniſſe der Ausgrabungen im griechiſchen Oſten erweitert war. Gewiß erſcheint heute, dank dem bedeutenden Zuwachs an Originalen von ſeltener Friſche und Güte der Arbeit, die Qualität der Kunſtleiſtung in weſentlich günſtigerem Licht. Wir ſind nicht mehr auf die vielfach ſo fragwürdige Quelle ſpäter Kopien angewieſen, wir bekommen die Antwort auf unſere Fragen aus erſter Hand. Und dann wird uns eine richtige Einſchätzung der ganzen Epoche vor allem

dadurch erleichtert, daß ein Studium ihrer monumentalen Überreste an Ort und Stelle uns in die Lage setzt, die Denkmäler in ihrer lokalen und kulturellen Bedingtheit zu erfassen: als Geschöpfe, die einem bestimmten Boden entstiegen sind und nur dort ihre ganze Wirkung tun. Erst durch die Freilegung der hellenistischen Städte und Heiligtümer in Kleinasien ist uns die Ursprünglichkeit und Selbständigkeit dieser schaffensfrohen Kunst zu vollem Bewußtsein gebracht worden. Ihrer gerechten Würdigung war dadurch so lange der Weg versperrt, daß man sie immer nur als überreife Frucht, als das späte Ende einer erschlaffenden Entwicklung verstand. Und doch sind es ganz neue Dinge, die sie zu sagen hat, und wo sie mit dem Gut der Vergangenheit sich auseinandersetzt, geschieht es im Gefühl eines kraftvollen eigenen Könnens. Der Hauptgrund aber, weshalb unsere Zeit den Tendenzen dieser Epoche ein erhöhtes Verständnis entgegenbringt, ist die wachsende Einsicht in ihre Wesensverwandtschaft mit der neueren Kunst. Das hellenistische Zeitalter legt in der Tat eine Gesinnung und Absichten an den Tag, die dem modernen Empfinden sehr viel näher stehen als alles Klassische. Nur wird man das Erwachen dieser Regungen nicht erst da erblicken wollen, wo der Kontrast zu eben jenem «Klassischen» in greller Deutlichkeit und leidenschaftlicher Steigerung sich bemerkbar macht. Man versuche das Phänomen mit den Wurzeln auszuheben: nur so dürfte es als organisches Gewächs in seinen Zusammenhängen wirklich zu begreifen sein.

Wir nehmen für unsere Darstellung das Recht in Anspruch, den Begriff des Hellenismus im weitesten Sinne fassen zu dürfen, indem wir darunter den ganzen Zeitraum von Alexander dem Großen bis Augustus verstehen. Wir verstoßen damit gegen die geläufige wissenschaftliche Definition, welche die Regierungszeit Alexanders selbst in diese Periode nicht mit einbezieht, und eine kurze Erklärung erscheint daher geboten. Es liegt uns fern, den Einfluß der geschichtlichen Ereignisse auf die Entfaltung des griechischen Kunstlebens in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt in Abrede zu stellen oder zu unterschätzen. Die Gründung neuer Reiche im Osten der hellenischen Welt, die dadurch hervorgerufene örtliche Verschiebung der politischen und kulturellen Machtverhältnisse, die direkte Auseinandersetzung mit dem Orient und das laute Sichvordrängen ungriechischer Elemente, das alles hat natürlich auf das Verhalten der bildenden Künste in erheblichem Maße eingewirkt. Die Zentren der neuen Staatenkörper in Kleinasien, Syrien und Ägypten sind zugleich Sammelpunkte für künstlerische Bestrebungen von zum Teil stark betonter lokaler Sonderart; es kristallisieren sich eigentliche «Schulen» heraus, von denen jede ihre eigenen Wege gehen will. Indessen, von der Warte einer allgemeinen stilgeschichtlichen Betrachtung aus gesehen, verlieren diese unterscheidenden Merkmale an Bedeutung, und ihre Analyse muß als eine Aufgabe zweiter Ordnung erscheinen. Je weiter man den Abstand nimmt, um so mehr verwischen

sich die Grenzen, allem Reichtum individueller Ausdrucksformen zum Trotz wird die Vorstellung einer großen Einheit sich behaupten. Politische Umwälzungen von epochemachender Wichtigkeit, wie die Auflösung der makedonischen Weltherrschaft und die endgültige Bildung der Diadochendynastien, haben gleichartige revolutionäre Bewegungen auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens nicht zur Seite, und die Wende vom vierten zum dritten Jahrhundert bedeutet daher keinen bemerkenswerten Einschnitt im Werdegang der griechischen Kunst. Setzt man an dieser Stelle ein, so haben wir das Gefühl, schon mitten im vollen Strom zu treiben, er führt uns an Bildern von größter Mannigfaltigkeit vorüber, die sich in raschem Wechsel ablösen, jede neue Kurve eröffnet Ausblicke nach einer neuen Richtung hin: und doch ist es noch immer die gleiche Bahn, in der wir uns vorwärts bewegen.

Der Beginn der neuen Stilentwicklung fällt in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts. Wir lassen zunächst die Frage unberührt, inwieweit die Erregungen der Alexanderzeit dazu beigetragen haben mochten, im Bereich des bildnerischen Schaffens schlummernde Energien zu wecken. Jedenfalls ist es unverkennbar, daß die Auffrischung des gesamten Kunstlebens mit jener gewaltsamen Umorientierung aller äußeren Verhältnisse zeitlich zusammengeht. Und gerade den beiden Männern, die am Hof des großen Makedonen sich besonderer Gunst erfreuen, kommt bei der Aufstellung des neuen Kunstprogramms — von einem solchen darf hier in der Tat gesprochen werden — die eigentlich führende Rolle zu. Lysipp hat der Plastik ganz neuen Impuls gegeben, er ist es, der mit der klassischen Tradition in entscheidenden Fragen bricht. Der Apoxyomenos ist das erste Bild eines modernen Menschen, sein Anblick muß auch auf den Beschauer, dem das Verständnis vergangener Kunstformen sich noch nicht erschlossen hat, mit der schlagenden Kraft unmittelbaren Erlebens wirken. Obwohl es sich, nach Gegenstand und äußerer Aufmachung, um einen statuarischen Typus handelt, der auf eine jahrhundertelange kontinuierliche Entwicklung zurückzublicken hat, genügt ein flüchtiger Vergleich mit irgend einer älteren Lösung des Problems, um den gewaltigen Abstand zu erkennen, der diese Leistung von allen vorangegangenen Versuchen plastischen Gestaltens trennt. Manchem mag es erst hier bewußt werden, weshalb die Bilderwelt des klassischen Griechentums trotz allen Zaubers ihrer harmonischen Schönheit dem Schauen und Empfinden unserer Zeit so fern und schwer zu fassen ist, noch das fünfte Jahrhundert zieht seine Säfte aus einem anderen Boden, und «sein Geist ist doch nie unser Geist» ⟨J. Burckhardt⟩. Wir sind, dank einem einwandfreien Kopienmaterial, über den persönlichen Stil des Sikyoniers und über seinen aktiven Anteil am Ausbau der Kunstmittel ganz gut unterrichtet, allein auch wenn die Denkmäler uns im Stiche ließen, so müßten uns schon die erhaltenen Urteile der antiken Kunstliteratur und die eigenen Aussprüche des Lysipp, soweit sie in jenen

verwertet sind, die geschichtliche Mission des Mannes erraten lassen. Was hier dem Künstler in den Mund gelegt wird — und nach dem Charakter unserer Quellen ist an der Echtheit zu zweifeln kaum erlaubt —, das klingt wie ein entschiedener Protest gegen jede konventionelle Ausdrucksweise, als das Bekenntnis zu einer neuen Art des Sehens und zum Recht auf volle Unabhängigkeit. Gebürtig aus einer Stadt, deren weitberühmte Bildhauerschule durch Generationen den festen Bestand bewährter Lehren beharrlich pflegt und weitererbt, im Gehege strenger künstlerischer Zucht und überlieferter Anschauungen aufgewachsen, reißt er kühn sich los und sucht die Menschen darzustellen «wie sie ihm erscheinen»: im bewußten Gegensatz zu den bisher gültigen Begriffen einer regelrechten Konstruktion. Und genau dieselbe Stellung nimmt in der Geschichte der griechischen Malerei der Zeitgenosse des Lysipp und sein Kollege am makedonischen Hof, Apelles ein. Wir werden im nachstehenden zu zeigen haben, wie gerade in den Tagen von Alexanders Herrschaft auch auf dem Gebiet der Flächenkunst die grundsätzliche Abkehr von den klassischen Prinzipien sich vollzieht.

Von da ab bleiben Macht und Geltung der neuen Errungenschaften während einer Dauer von nahezu dreihundert Jahren in ihren Grundfesten unerschüttert, nur zu immer größerem Reichtum und Raffinement entwickelt sich das Gesamtbild der künstlerischen Produktion. Den Abschluß der Periode bezeichnen die letzten Jahrzehnte der römischen Republik. Es mag sein, daß wir in diesem Ende das Resultat eines natürlichen Zersetzungsprozesses vor uns haben. Die spielerische Leichtfertigkeit, in welche die Bewegung schließlich ausartet, entspricht in ihrer Bedeutung jenem launischen Manierismus, der uns noch am Ausgang jeder großen Stilepoche des Griechentums entgegengetreten ist. Die hellenistische Kunst ist von selber eingegangen, ihre Zeit war gekommen, ihr Schatz an Lebenskraft hatte sich erschöpft. Allein auf den Betrachter wirkt die selbstsichere und herrische Art, mit der dann zu Beginn des römischen Kaiserreiches der Klassizismus der Welt seinen Willen verkündet und seinen neuen Ideen Gestalt verleiht, in der Tat mit der Wucht eines planmäßig herbeigeführten Umsturzes, als eine plötzliche und gewaltsame Reaktion. Es gibt in der antiken Kunstgeschichte nur ganz wenige Einschnitte von solcher Schärfe, wie diesen scheinbar ganz unmotivierten Übergang zum augusteischen «Empire». Im gesamten Verlauf der hellenistischen Periode sind Symptome einer Sinnesänderung von ähnlicher Schroffheit nirgends zu verspüren, und obwohl die Entwicklung niemals aussetzt und in den drei Jahrhunderten die Züge sich sehr stark verwandeln, geht doch an keiner Stelle der Zusammenhang verloren. Es ist nicht leicht, die vielfältigen Bestrebungen des Hellenismus unter einem Sammelbegriff zu ordnen, mit einem Schlagwort ist es nicht getan, allein der Stil der erregten Formen, der trotz aller Gradunterschiede den künstlerischen Ausdruck dieser ganzen Zeit bestimmt,

bedeutet den empfindlichsten Kontrast zum Formenideal der vorangegangenen Klassik sowohl als der nachfolgenden klassizistischen Richtung. Mit einem stürmischen Aufwallen setzt die Epoche ein, und auch ihr Ende ließe sich anschaulich machen durch ein Bild: diese Kunst gleicht dem Kerzengeflacker eines festlich erhellten Saales, dessen Lichter in der Zugluft ungeberdig tänzeln, und dann, wenn die Fenster geschlossen werden und die Unrast sich legt, wieder still und ruhig brennen und aufrecht und gerade stehen.

I. Triebkräfte des Hellenismus.

Jede Zeit hat ihr eigenes Tempo des künstlerischen Schaffens. Der archaische Stil geht langsam und bedächtig vor, er überstürzt sich niemals, und man sieht es schon seinen sauber geschälten Skulpturen, den oft so unendlich sorgfältig gemalten Vasenbildern an, daß diese peinliche und korrekte Manier die seinem Wesen gemäße Ausdrucksweise ist. Vom Hellenismus gilt das gerade Gegenteil. Seine Striche haben einen entschlossenen Zug, und eine impressionistische Maltechnik, wie sie sich hier allmählich herausbildet, wo die Farben in Flecken und Tupfen treffsicher auf die Fläche geworfen werden, ist immer ein Zeichen von Wagemut. Auch an Werken der Plastik lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. An manchen Köpfen fällt eine ungleiche Ausführung auf, eine Asymmetrie der Gesichtshälften, und es wäre ganz zwecklos, dahinter feinere ästhetische Absicht zu suchen. Man darf diese Köpfe nicht am Maßstab klassischer Proportionierung messen, man soll sie überhaupt nicht messen, denn sie sind nicht mehr konstruiert, sondern entworfen, und die Unmittelbarkeit ihrer Entstehung macht Vorzug und Schwäche der Formengebung aus. Das sind nun Momente, die bis zu einem gewissen Grad für die Kunst dieser Zeit überhaupt bezeichnend sind: die rasche Auffassung und eine frische Energie in Anlage und Durchführung der bildnerischen Arbeit. Es versteht sich von selbst, daß die Art der Aufträge zur schleunigen und unbedenklichen Produktion geradezu zwingen mußte. Die Bauleidenschaft zu Anfang der Periode kennt keine Grenzen. Alexander soll siebzig neue Städte gegründet haben, und immer ist die Stadt ein Werk aus einem Guß. Skulptur und Malerei haben mit dieser hastigen Gangart Schritt zu halten, und das gesamte Kunstleben erscheint wie von einer nervösen Ungeduld ergriffen. Die Vorliebe für Ephemerbauten größten Stils, die seit dem Bekanntwerden mit orientalischer Prunksucht üppig aufblüht, hat nicht nur die Vergeudung kostbaren Materials, sondern einen unerhörten Verbrauch künstlerischer Kräfte zur Folge, denn diese phantastischen, mit erlesenster Pracht aufgeputzten Luxusdenkmäler sind nur für den Augenblick geschaffen, und die Bezeichnung «Denkmal» ist daher eigentlich nicht am Platz. Die Phantasie des griechischen Künstlers sieht sich

hier mit einem Male vor ganz neue und ungewohnte Aufgaben geſtellt und zu einer geſteigerten Aktivität angehalten, die einzig auf die Gegenwart zu wirken ſucht und alles auf den jähen Effekt berechnet.

Das lebhafte Intereſſe ſodann, das dieſe Kunſt der Wirklichkeit entgegenbringt, mag wohl manchen an den Naturſinn der kretiſch-mykeniſchen Zeit erinnern. Nur daß jener der naiven Neugier des Kindes zu vergleichen iſt, die nach dem erſten ſtaunenden Betaſten bald erlahmt, während der Hellenismus der Fülle der Geſichte durchaus kritiſch prüfend gegenüberſteht, mit dem zergliedernden Blick des Forſchers, der in zäher Ausdauer den Dingen auf den Grund zu gehen ſucht. Es iſt das Zeitalter der empiriſchen Wiſſenſchaft, an deren Arbeit ſelbſt fürſtliche Dilettanten ſich mit Ernſt beteiligen, und das ſtreng ſachliche Studium der Natur und aller ihrer Erſcheinungsformen beſtimmt nun auch die Haltung der bildenden Kunſt. Hier zeigt ſie ihre Gewiſſenhaftigkeit, die ſie in anderen Dingen vermiſſen läßt. Mit der Unbefangenheit des Betrachters iſt nicht mehr zu rechnen, das Publikum will überzeugt ſein, es glaubt nur, was ihm bewieſen wird. Daher dieſes oft nüchterne und pedantiſche Ausbreiten von Kenntniſſen, das auffällige Verweilen bei Erfahrungstatſachen, die unbedingte Ehrlichkeit in der Schilderung von Zuſtänden und Vorgängen aus dem ganzen Bereich der ſichtbaren Welt. Es iſt keine Frage, daß die Kunſt auf dieſem Wege ſtellenweiſe in Niederungen hinabgezogen worden iſt, vor welchen ſich die Klaſſik gefliſſentlich zu hüten wußte. Allein andererſeits hat ſie ſich auch durch ihre unabläſſige Fühlung mit der Wirklichkeit eine Schärfe der Beobachtungsgabe erworben, wie ſie früheren Zeiten niemals eigen war. Wo dieſe mit typiſchen und allgemeinen Wendungen ſich begnügten, wird jetzt auf eine erſchöpfende Charakteriſtik des Sonderfalles gedrungen. Man hat ſein Auge ausgebildet zu einem Inſtrument von abſoluter Sicherheit, das nie verſagt, und die Freude am Entdecken erfüllt dieſe Kunſt ſo ſehr, daß ſie ein Müdewerden gar nicht zu kennen ſcheint. Das Individuelle hat eine bisher unerreichte Geltung erlangt, und nirgends zeigt ſich das deutlicher als im Porträt: jeder Kopf beſitzt ſeinen beſtimmten Ausdruckswert. Es iſt gar nicht ſchwer, eine lange Reihe helleniſtiſcher Bildniſſe ſich ſo dem Gedächtnis einzuprägen, daß ihre Züge nicht durcheinander geraten, weil die geringfügigſte Einzelheit in der klar erſchauten Eigenart des Dargeſtellten verfeſtigt iſt.

Die Frage, ob etwas «ſchön» ſei — im Sinne des Vollkommenen und Fehlerfreien, wie es der klaſſiſche Geſchmack verlangt —, exiſtiert für die Kunſt des Hellenismus nicht. Sie hält die Fackel der Wahrheit in der Hand, und alles, was in ihrem Glanz erſtrahlt, verdient es auch geſehen zu werden. Und deshalb will ſie von dem Vorurteil nichts wiſſen, daß nur die Wohlgeſtalt der künſtleriſchen Wiedergabe würdig ſei, ſie öffnet auch dem Siechen und Bettler ihre Pforten, und nun zieht das Leben, wie es wirklich iſt, mit

ſeinem Schimmer und mit ſeinen Schatten, mit Blütenduft und herbem Erdgeruch in die ſo lange Zeit dem Kult des Reinen und Schönen allein geweihten Räume ein.

1. Macht und Reichtum.

Einen weſentlichen Charakterzug des neuen Zeitalters wird man in einer allgemeinen Unzufriedenheit mit dem Beſtand und Gebrauch der bisherigen Kunſtmittel ſehen müſſen. Die Welt iſt anſpruchsvoller geworden, ſie fordert ſtärkere Reizungen, energiſchere Ausnutzung des verfügbaren Raumes oder Bildſtoffs, gewaltigere Maſſen, bedeutendere Maſſe, mit einem Wort: mehr.

Der wachſenden Schauluſt wird zunächſt dadurch Rechnung getragen, daß man den Dingen eine größere Ausdehnung erlaubt, nach jeder Richtung hin, Bildwerke und Bauten nehmen gern koloſſale Dimenſionen an. Die eherne Rieſenfigur des Sonnengottes, die der Lyſippſchüler Chares für den Hafen von Rhodos ſchuf, iſt ein ſprechender Beleg für dieſen Willen zur Macht. Was die Architektur betrifft, ſo wird der Blick nun in Höhen geleitet, nach denen er früher ſich niemals verſtiegen. So wahr es im allgemeinen iſt, daß die Antike den Hochdrang nicht kennt, wie er beſonders in der Gotik beinah zur krankhaften Sehnſucht wird: hier haben wir immerhin einen Anſatz dazu. Der unter den erſten Ptolemäern erbaute Pharos von Alexandrien, den das Altertum zu den ſieben Weltwundern rechnet, bringt in das Bild der helleniſchen Baukunſt einen durchaus neuen Zug. Anderen Zeiten und Völkern iſt der Turm das Symbol der Erhabenheit, dem Griechentum dagegen liegt der Gedanke fern, und einzig in dieſer Periode, wo ſich der Sinn für das Monumentale mit barocker Phantaſtik vermählt, ſchießt jäh und kühn die Vertikale empor. Auch ein Ephemerbau wie das Prunkzelt des zweiten Ptolemäos will durch die ungewöhnliche Höhe ſeiner Deckenſtützen wirken. Sie ſind ſehr dünn, als überſchlanke Palmſtämme und Thyrſosſtäbe geſtaltet, und dies betonte Mißverhältnis von Säulenhöhe und Durchmeſſer ſpielt eine immer bedeutendere Rolle, vor allem in der pompejaniſchen Wanddekoration, wo die eleganten Streben Proportionen bekommen, welche die Klaſſik ohne Zweifel als widernatürlich und widerlich empfunden haben würde. Desgleichen geht die Breitenentwicklung ins Ungemeſſene. Da ſchweift nun das Auge an langgeſtreckten Faſſaden hin, an Säulenhallen, die kein Ende finden wollen, an Treppenſtufen von gigantiſchem Format, als Beiſpiel für letzteres diene der pergameniſche Zeusaltar oder die ſehr verwandte Frontbildung des Athenaheiligtums von Lindos, wo der Strang der mächtigen Horizontalen die Gebäudemaſſen weit auseinanderſchiebt. Vor allem aber wird mit Macht in die Tiefe gegriffen. Gewaltige Perſpektiven eröffnen ſich, Plätze von rieſenhaften Dimenſionen dehnen im Weichbild der Städte ſich aus,

mit den imposantesten Architekturdenkmälern im Hintergrund. Das Verlangen nach Weiträumigkeit und Fernwirkung bestimmt auch die Konstruktion der Gebäude selbst. Nicht nur daß die Spannweite eines Saales bedeutend vergrößert wird und die Rückwand immer mehr nach hinten sich verzieht: es wird alles aufgeboten, um die absoluten Größenverhältnisse durch künstliche Mittel zu überbieten. Ist die tiefe Säulenhalle an sich schon bezeichnend für die raumerweiternden Tendenzen des Hellenismus, so gilt das noch in besonderem Grade vom Pseudodipteros (z. B. Artemision zu Magnesia a. M.), wo die Grundrißmasse einer doppelten Säulenstellung entsprechen würden, die innere Reihe aber fehlt, man will die Wand im Schatten verschwinden lassen und treibt sie fürs Auge zurück.

Wir haben mit diesem Hinweis nur eben andeutend eine Sache berührt, die als ein wesentliches Symptom des hellenistischen Kunstwollens zu betrachten ist. Denn dieser Zug ins Große beherrscht nun auch alle Bildkomposition. Man muß von einer «maniera grande» sprechen, wenn man sieht wie die Darstellung sich immer mächtigere Flächen erobert. Auf den großen Prachtvasen Unteritaliens türmt sich die Szene in mehreren Reihen übereinander zu einem stattlichen Hochbild auf. Andererseits erfreut sich das Breitformat einer ausgesprochenen Vorliebe, doch ist es dann weniger das effektive Längenmaß, welches die Vorstellung der horizontalen Ausdehnung bestimmt, als die Wucht mit der, in einem Schuß, der Einschlag von einem Bildrand zum anderen geworfen wird. Man prüfe daraufhin die umfangreichsten Kampfbilder aus dem Beginn der Periode, die Alexanderschlacht, die Langseite des großen sidonischen Sarkophags: wie hier Figuren und Gruppen sich verketten zum einheitlich geschauten Massengewühl, das ein einziger Strom der Erregung durchzittert. Weit Großartigeres noch leistet in dieser Hinsicht dann der Gigantenfries des pergamenischen Altars, hier wird das Kampfgewoge als zäh verdichtetes Band rings um den ganzen Baukörper geschlungen. Die wichtigste Errungenschaft aber stellt doch die Erschließung der Bildtiefe dar. Von der kühnen Prospekt- und Landschaftsmalerei der Spätzeit nicht zu reden, die keine Raumschranken mehr kennen will und das Grenzenlose schildern möchte: schon die Alexanderschlacht täuscht, gerade weil der Augenpunkt tief gewählt ist, dem Beschauer eine ungeheure Weite vor. Und es ist auch hier wieder diese Sehnsucht nach dem Kolossalen, was die Künstlerhand so verwegen in die Ferne langen läßt.

Die Bewunderung der Größe geht nun Hand in Hand mit einer lebhaften Freude an der Vielheit und Massenhaftigkeit. Es ist als wage es das einzelne Element gar nicht mehr, allein und ohne Begleitung sich zu zeigen. Daß da, wo es wirklich auf die Menge ankommt, wie im Schlachtenbild, die Figurenzahl immer gewaltiger anwachsen muß, ist selbstverständlich, aber wir beobachten diese Steigerung und Vervielfachung jetzt überall. In den

Szenen des pergamenischen Telephosfrieses hat oft jede Hauptperson eine Folie von Statisten hinter sich; sie müssen so zusammenrücken, daß stets ein ganzes Figurenbündel entsteht. Der derart beschwerte Bildstoff erhält dann sein notwendiges Gegengewicht in einer verstärkten Umrahmung: ein einziges Glied genügt nicht mehr, die Motive werden verdoppelt oder verdreifacht. Bereits in der Vasenmalerei der Alexanderzeit begegnen wir einer auffälligen Vorliebe für Häufung der Ornamentstreifen, indem etwa Eierstäbe verschiedener Höhe und Form aufeinander folgen — ein schon ganz barocker Zug. Die Architektur vermehrt ihre Gesims- und Sockelprofile, die Ringe der Säulenplinthen. Im Widerspruch zu allem Herkommen wird der didymäische Tempel auf einen Unterbau von sieben ‹statt bloß drei› Stufen gestellt. Auch die Mehrstöckigkeit der Bauten ist aus diesem Hang zur Kumulation zu erklären. Im frühen dritten Jahrhundert kommen die zweigeschossigen Säulenhallen und Rundbauten auf, und die geschlossene Fassade markiert in ihrer Gliederung gern den Etagentyp ‹z. B. Rathaus von Milet›. Endlich ist an die Vermannigfaltigung der Grundrißformen zu erinnern, wie sie im mehrschiffigen Hallenbau vorliegt; auch hierfür ist das Didymaion ein Musterbeispiel, mit seinem doppelten Säulenumgang und der dreifachen Reihe im Pronaos, welche den Kern des Riesentempels hinter einem ganzen Wald geriefelter Stämme verbergen. Es ist keine Frage, daß dem Beschauer das Erfassen des Bildes durch all diese Komplikationen außerordentlich erschwert wird, allein Klarheit und Übersichtlichkeit sind auch nicht die Dinge, nach denen man jetzt Verlangen trägt. Im Gegenteil, wo immer es angeht, wälzt man der sichtenden Analyse Steine in den Weg. Als schön wird das Überquellende empfunden, die wuchernde Menge, alles was nicht einfach ist. Das Stilleben bedeutet eine Errungenschaft des Hellenismus, auf welche diese Kunst besonders stolz zu sein scheint, und je mehr Objekte sich zusammendrängen, um so reizvoller der Anblick. Der möglichst wirre Haufen von Waffen und Trophäen ist ein beliebter Reliefschmuck offizieller Bauten. Die Gemälde werden nicht nur mit figürlicher Staffage vollgepfropft, auch den Boden sehen wir übersät mit Gegenständen, und oft ist der Rahmen bis zum Bersten gefüllt und vermag den Inhalt kaum zu fassen.

Ein drittes Moment: Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit; zum Vielen kommt das Vielerlei. Man dringt auf häufigen Wechsel der Formen, und in der Architektur führen diese Tendenzen immer mehr zu einer Stilmischung, welche die heterogensten Elemente zu einem Gesamtbild von üppigstem Reichtum verschweißt. Das Nebeneinander dorischer und ionischer Stilformen am gleichen Bau finden wir vereinzelt zwar schon im fünften Jahrhundert, und zu Beginn des vierten nimmt der Athenatempel in Tegea noch den korinthischen Säulentypus hinzu. Doch kommt es hier nicht eigentlich zu einer organischen Verschmelzung, denn die verschiedenartigen Glieder bleiben

sich immerhin räumlich getrennt, und man kann höchstens von einer Zusammensetzung des Baukörpers aus mehreren Raumkompartimenten verschiedenen Ursprungs reden: die dorische Säulenhalle umschließt einen Innenraum mit andersgearteter Struktur. Der Hellenismus dagegen verwischt geflissentlich die Grenzen und stellt die Typen in einer Weise durcheinander, daß dem Auge eine reinliche Sonderung der Teile nicht mehr möglich ist, es wird gezwungen die wirre Symphonie disparater Einzelheiten als ein geschlossenes Ganzes hinzunehmen. Auch wenn dorische und ionische Säulenreihen nach Stockwerken geschieden sind, so stehen sie doch als gleichwertige Faktoren in derselben Front. Und bei genauerem Zusehen wird man die Entdeckung machen, daß auch hier die Systeme unbedenklich die Hände verschlingen. Das zweite Geschoß der großen Halle im Athenaheiligtum zu Pergamon hat Säulen und Epistyl ionischer Ordnung, darauf folgt ein dorischer Triglyphenfries, den wieder eine ionische Zahnschnittleiste bekrönt. In anderen Fällen tragen dorische Säulen ein echt ionisches Gebälk. Die strengen Stilgesetze der klassischen Baukunst haben ihre Macht verloren. Selbst die Säule als solche fühlt sich an keine feste Norm mehr gebunden. Niemand scheint jetzt Anstoß daran zu nehmen, wenn der dorische Schaft nach ionischem Muster kanneliert oder wenn ihm eine geschweifte Basis untergeschoben wird, obschon eine solche Verquickung von Dingen, die sich von Haus aus fremd und ihrem Wesen nach unvereinbar sind, aller Tradition ins Gesicht schlägt. Und sie müßte auch optisch unerträglich sein, wenn nicht das einzelne System zugunsten einer einheitlichen Wirkung auf bestimmte Züge seiner Eigenart verzichten würde. Die starre Härte des dorischen Stils, seine kraftvoll primitive Derbheit wird preisgegeben, der Umriß des Kapitells gerät in Schwingung und manchmal nähert sich seine Form dem weichen Polstertorus des ionischen Säulenkopfes. Überall nisten in Ecken und Fugen des ehemals kahlen Gebälkes die zierlichen Schmuckmotive jüngerer Stilarten sich ein, Perlschnüre, Eierstäbe, Ranken und Blätter. Natürlich wird es gern gesehen, wenn im Rahmen einer längeren Säulenreihe die Ornamentierung der einzelnen Glieder wechselt: an der Hauptfassade des didymäischen Tempels ist keine Basis der anderen gleich, vielmehr bedeutet hier jedes einzelne Postament eine ganz originelle Lösung, figürliche, pflanzliche und geometrisch-lineare Muster lösen einander ab.

In Plastik und Malerei entspricht diesem Streben nach polyphoner Wirkung eine überaus lebhafte Variation der Typen. Schon die figurenreichen Kampf- und Jagdszenen des ausgehenden vierten Jahrhunderts mischen die Wirklichkeit der Gegenwart mit Gestalten eines imaginären Daseins. Am Alexandersarkophag muß sich der phantastische Aufputz des Königs, die «heroische» Nacktheit einzelner Griechen mit dem streng realistisch geschilderten Kostüm der Orientalen und der zeitgenössischen Makedonenuniform vertragen. Je tiefer man vordringt in das Dickicht der hellenistischen Kunstwelt, um so

unruhiger und bunter wird das Bild, bis wir dann, im zweiten Jahrhundert v. Chr., an einer Stelle angelangt sind, wo alle Register gezogen werden und ein Stimmengewirr von überwältigender Fülle auf uns einbraust. Der Sockelfries des pergamenischen Altars schildert die Schlacht zwischen Göttern und Giganten auf denkbar breitester Grundlage und mit einer so großen Figurenzahl, wie das bisher noch niemals versucht worden war. Und freilich war es ein Wagnis kühnster Art: galt es doch das Auge des Beschauers, ohne es ermüden zu lassen, an einer endlos scheinenden Kette von Kampfgruppen entlang zu führen. Die schwierige Aufgabe ist mit einer souveränen Meisterschaft gelöst worden, und vielleicht gibt es überhaupt kein zweites Beispiel für einen so mühelos quellenden Reichtum von Nuancen, jedenfalls keines in der griechischen Kunst. Gewiß hatten schon frühere Bearbeitungen des Themas Wert auf möglichste Abwechslung der Typen gelegt, aber auf dem dort eingeschlagenen Weg wäre ein derart raffiniert abgestuftes Gesamtbild, wie es hier geboten wird, niemals zu erreichen gewesen. Es bleibt nicht bloß bei der Teilung des Gigantenheeres in halbtierische Mischgestalten und rein menschliche Figuren, wobei wieder zwischen nackten, teilweise und voll bewaffneten Kriegern, bärtigen und jugendlichen geschieden wird, zwischen abschreckender Häßlichkeit und strahlender Männerschönheit: ein grundsätzlich Neues bedeutet vielmehr das eigenmächtige Vorgehen einer hemmungslosen Schöpferlaune. Der schlangenbeinige Dämon ist zwar keine Erfindung der Pergamener, aber nun wird das phantastische Gebilde zum Ausgangspunkt genommen für Kombinationen verwegenster Art, und wir sehen den Menschenleib nicht nur mit Drachengewürm, sondern mit der viehischen Kraftnatur eines Stieres oder eines Löwen verwachsen. Seeungetüme von seltener Phantastik tauchen aus der Flut, und in den Lüften schwirrt es von Flügeln, deren Vogelgefieder durchsetzt ist mit bizarr geformten Fischflossen und spitzen Stacheln. Diesem schillernden Reichtum hält nun aber eine ebenso reich differenzierte Schar göttlicher Streiter die Wage. Es geschieht jetzt zum erstenmal und ist ein Beweis für ein bewußt eklektisches Verfahren, daß Typen der älteren klassischen Kunst, wie die Figuren von Athena, Artemis, Apollon und Zeus, mit solchen von allermodernster Prägung wechseln. Die Neigung zum Individualisieren geht hier schon sehr weit; es gibt Fälle wo man sich fragen muß, ob nicht geradezu Porträtähnlichkeit mit den berühmtesten Zeitgenossen angestrebt sei: die Gesichtszüge des Helios z. B. erinnern wohl nicht zufällig an die Münzbildnisse der pergamenischen Dynastie. Wie außerordentlich lebhaft das Bedürfnis nach fortwährender Veränderung ist, lehrt die Dreigestalt der Hekate, deren Köpfe nach Haartracht und Schmuck unter sich völlig verschieden sind ‹der mittlere ist behelmt, die beiden anderen nicht›: etwas wofür man im Bildervorrat früherer Stilstufen vergebens nach Parallelen suchen dürfte.

Immerhin, das sind Unterschiede und Gegensätze äußerlicher, materieller Art. Es ist selbstverständlich, daß der Hellenismus an Stofflichem sehr viel mehr zu bieten hat als jede ältere Periode, allein die wahre Vielseitigkeit und schöpferische Begabung dieser Kunst zeigt sich in anderen Dingen. Wird sie vor die Aufgabe gestellt, eine größere Anzahl im wesentlichen gleichartiger Elemente — nehmen wir an: den Schwesternchor der neun Musen — nach Möglichkeit zu variieren, so genügt ihr ein diskretes Spiel mit Nuancen nicht. Solches war von jeher üblich gewesen. Die praxitelischen Basisreliefs aus Mantinea enthalten bereits eine beträchtliche Abstufung der Stellungs- und Gewandmotive: und doch ist es ein beschränkter Vorrat noch, sämtliche Figuren sind dem Beschauer zugewendet, und immer wieder schleichen sich in Pose und Draperie dieselben schematischen Wendungen ein. Die neue Kunst dagegen verwirft das Prinzip der harmonischen Aufreihung, sie verlangt nach der kraftvollen Dissonanz. Nichts bringt das so deutlich zum Ausdruck wie das unter dem Namen «Apotheose Homers» bekannte Relief im Britischen Museum ⟨Fig. 49⟩. Es ist gewiß kein Meisterwerk, zudem eine ziemlich späte Arbeit, und verdient die bewundernde Anerkennung nicht, die seinen künstlerischen Qualitäten lange Zeit gezollt worden ist. Indessen, seine kunstgeschichtliche Bedeutung wird nach wie vor unbestritten bleiben, denn von den neun hier dargestellten Musen sind zum mindesten vier — die beiden Nachbarinnen des Apollon in der Felsgrotte, im Streifen darüber die Stehende mit der Leier in der gesenkten Hand, und die Tänzerin rechts oben — vielleicht aber auch weitere, hellenistischen Musenstatuen nachgebildet, von deren Berühmtheit noch verschiedene rundplastische Repliken Zeugnis ablegen. Sie sind stilistisch einander so nahe verwandt, daß der Gedanke an gemeinsamen Ursprung nicht von der Hand zu weisen ist: wir gewinnen damit eine Statuenserie vermutlich des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Aber auch die übrigen Figuren sind nicht Eigentum dieses Archelaos aus Priene, der als Verfertiger des Reliefs signiert, sondern dem Typenschatz des Hellenismus entnommen. Nun mag das Disharmonische des Ensembles zum guten Teil der unbedenklich stückenden Methode des Reliefbildners und mangelndem Feingefühl zur Last zu legen sein — aber auch ein schlechter Künstler der älteren Zeit hätte nicht so komponiert. Was der Meister der Basis zu Mantinea mit Fleiß zu vermeiden versuchte, indem er stehenden und sitzenden Personen nahezu dieselbe Scheitelhöhe gab, wird hier bewußt und aufdringlich dem Auge geboten: ein jähes Emporschnellen und Niederstürzen der Kontur, dank der beträchtlichen, stark betonten Höhenunterschiede und ihres haftigen Wechsels. Motive von schärfster Gegensätzlichkeit werden durcheinander geschüttelt, lässige Ruhe antwortet erregtestem Tun. Immer neue Kopfwendungen und Blickrichtungen, und vor allem ein fortwährender Frontenwechsel der Figuren, komplizierter Chiasmus der Gliedmaßen kann auf ganz schlichte Umrißlinien

folgen. Und wenn es auch nach dem heutigen Stand der Forschung nicht mehr erlaubt erscheint, die Anordnung des Ganzen auf das Vorbild jener Statuengruppe zurückzuführen, so ergeben doch schon die sicheren Bestandteile derselben einen Bildeindruck von erstaunlicher Bewegtheit und Eleganz.

Die Erklärung für die große Variabilität dieser Kunst liegt in ihrer entschiedenen Absage an alle feste Norm, an jedes Regelwesen. Während der Archaismus auf so viele Fragen nur die eine typische Antwort zu geben weiß, Situationen und Handlungen ganz verschiedener Natur auf dieselbe Formel bringt, ist es nun gerade so, daß ein bestimmter Vorgang sich auf die mannigfachste Weise wiedergeben läßt. Und zwar denken wir dabei nicht an die verschiedenen Entwicklungsstadien einer Bewegung, sondern der einzelne Moment als solcher kann eine völlig differente Schilderung erfahren. Im gleichen Augenblick, unter denselben Bedingungen, benimmt sich jedes Individuum doch wieder anders, und dieser Einsicht in die große Wandlungsfähigkeit des menschlichen Mechanismus verdankt die hellenistische Kunst ihren schillernden polyglotten Vortrag. Eine feine Probe solcher Bewegungsfülle bietet das attalische Weihgeschenk auf der Akropolis zu Athen. Viermal war hier das Schema eines wilden Kampfes zu variieren, in vier sich entsprechenden Gruppen mit wohl derselben Figurenzahl und von ähnlichem Aufbau. Gewiß keine leichte Sache, und zu anderen Zeiten sind auch bedeutende Kräfte in solchem Fall erlahmt. Hier aber stehen wir einem Erfindungsreichtum gegenüber, der unerschöpflich scheint. Man ist erstaunt zu erfahren, wie viele Arten des Niederstürzens, Kauerns, Sichbückens möglich sind, und von den Leichen auf der Erde nimmt keine die gleiche Lage ein ⟨Fig. 50⟩.

Schon im Aufbau der einzelnen Figur wird der Beschauer die Überlegenheit der Gestaltungskraft gegenüber früheren Leistungen erkennen. An einer hellenistischen Statue gibt es immer sehr viel mehr zu sehen als an irgend einer aus klassischer Zeit. Es ist nicht ein Plus an Gegenständlichem, was diesen Eindruck gesteigerter Formenfülle bedingt. So überhäuft mit kleinlichem Beiwerk wie die Athena Parthenos des Phidias ist kein Götterbild der jüngeren Kunst, es ist überaus bezeichnend, daß die Kolossalkopie dieser Statue, welche in der Bibliothek zu Pergamon ihre Aufstellung fand, auf einen großen Teil der schmückenden Dinge verzichtet und nur die wirklich maßgebenden Motive beibehält. Nun vergleiche man aber eine freie Schöpfung des Hellenismus, wie die aus mehreren Wiederholungen bekannte Stadtgöttin von Antiochia, die der Lysippschüler Eutychides geschaffen hat. In lässiger Haltung, auf hohem Felsen sitzend, waltet sie ihres Wächteramts, zu ihren Füßen taucht der jugendliche Flußgott Orontes halbleibs aus den Fluten: dies und die Turmkrone der Frau und das Ährenbündel in ihrer Rechten sind die einzigen symbolischen Hinweise auf die Besonderheiten des Vorwurfs.

Der ganze Körper ist in einen weiten Mantel eingehüllt. Man sollte meinen, daß eine größere Schlichtheit gar nicht möglich sei. Und nun gibt dies Gebilde dem Auge doch so viel zu tun, daß es den Überreichtum kaum zu bewältigen vermag und immer neuen Reizen nachgezogen wird. Es ist nötig, sich über die Gründe dieser erhöhten Bildwirkung Klarheit zu verschaffen.

Das Entscheidende hier und eigentlich in allen anderen Fällen ist die starke Ausnutzung der dritten Dimension. Es gehört jetzt zu den Selbstverständlichkeiten, daß die Figur sich ganz frei nach jeder Richtung hin entwickeln muß. Es hat den Anschein, als sei Lysipp der erste gewesen, der konsequent und mit Absicht seine Körper in die Tiefe hineingehen, aus der Tiefe herauskommen ließ. Nach ihm finden sich keine Beispiele mehr für jene flächige Gesamtanlage, die noch im praxitelischen Zeitalter die allgemein herrschende ist: wo schon der Umriß eigentlich alles sagt und der ganze Formenapparat sich seitlich auseinanderlegt. Dagegen bedeuten diejenigen Werke, die mit Sicherheit dem sikyonischen Meister oder seiner Schule zugeschrieben werden dürfen, in der Tat die völlige Loslösung aus der Ebene, und die Möglichkeit einer solchen Tiefengliederung der Gestalt ist wohl das Wichtigste, was es für die Plastik überhaupt zu entdecken gab. Wie der Körper des Apoxyomenos, trotz seiner aufrechten Haltung, dem Beschauer gleichsam entgegenwogt! Es ist nicht das sehr kühne Ausstrecken des rechten Armes allein, was die lebhafte räumliche Vorstellung erweckt, sondern die Bewegung nach vorn: das elastische Vorwärtsgleiten der Linken mit dem Schabeisen. Das Übergreifen in eine vordere Raumschicht wird nun aber Gesetz, und selbst da, wo der Leib und sämtliche Gliedmaßen starr vertikal gestreckt sein müssen, wie bei dem am Baumstamm aufgehängten Marsyas, bringt das Vornübersinken des Hauptes mit der starken Verkürzung und Beschattung der Gesichtspartie die kraftvolle räumliche Note in das Bild. Grad und Tempo der Bewegung geben nicht den Ausschlag. Natürlich wird es gern gesehen, wenn eine Figur in heftiger Aktion auf den Beschauer losstürmt, und die ganze Gruppe des «Farnesischen Stiers» ⟨Fig. 57⟩ ist auf diesen Effekt hin aufgebaut; allein auch wo es sich um ruhige Situationen handelt, wird doch alles versucht, um das Objekt so zurechtzurücken, daß der Blick ihm entlang in die Tiefe gleiten muß. Daher bei den Sitzstatuen das energische Vorschieben des einen Fußes, das Vorbeugen des Oberkörpers, das Überschneiden der Brust mit einem Arm, das Vordrängen einer Schulter oder einer ganzen Körperhälfte. Ausruhenden Stehfiguren wird gern die eine Hand auf den Rücken gelegt. Und doch ist das Umstellen der Extremitäten in optischer Hinsicht bloß ein sekundierendes Moment und es setzt voraus, daß der Rumpf selbst durch Drehung und Krümmung das Seine tut, um der Gestalt eine gehörige Tiefenwirkung zu schaffen. Man trenne aber dem Ares Ludovisi, dem sitzenden Hermes oder dem Faustkämpfer Arme und Beine ab und es

bleibt noch ein Kern von so kräftiger Modellierung zurück, daß jeder Torso einer klassischen Rundfigur dagegen scheibenhaft flach erscheint.

Nichts würde die Absichten dieser Kunst so brutal durchkreuzen wie eine strenge Symmetrie. Ist es noch nie empfunden worden, wie ungeheuer stilwidrig die moderne Ergänzung des betenden Knaben gerade dadurch wirkt, daß die genau korrespondierende Haltung der beiden erhobenen Arme den schwingenden Rhythmus der elastischen Gestalt schließlich in einem plumpen Gleichmaß erstarren läßt? Und doch beruht das Geheimnis des Reichtums, der bei allem hellenistischen Bildwerk das Auge entzückt, gerade im ewigen Wechsel, im fortwährenden Verschieben der Achsen und Ändern der Richtungen, um jeden Preis sucht man dem Stabilen und Bleibenden aus dem Wege zu gehen. Was zu anderen Zeiten den Inbegriff bildnerischer Vollkommenheit bedeuten würde, macht hier jede feinere Wirkung zunichte. Es brauchen keine übertriebenen Divergenzen zu sein, schon eine gegensätzliche Bewegung von Ober- und Unterkörper, ein Wenden oder Neigen des Kopfes genügt, um den Anblick interessant zu machen. Das Feld für Experimente solcher Art hätte bereits die Klassik des fünften Jahrhunderts zur Verfügung gehabt. Es ist nicht so, als ob das Motiv des aufgestützten Fußes erst durch Lysipp der Plastik zugeführt worden wäre: der wagenbesteigende Jüngling im Konservatorenpalast, der noch der frühklassischen Periode angehört, tritt höher auf als der lysippische Sandalenbinder oder der Poseidon des Lateran oder der Alexander Rondanini — allein wie starr und leblos wirkt diese gezwungene Erscheinung neben den Geschöpfen des Hellenismus mit der Biegsamkeit ihrer Leiber und dem Widerspiel zahlreicher Richtungskontraste von Rumpf, Hals und Extremitäten! Besonders lehrreich, weil es sich da um feinere Unterschiede handelt, erscheint mir ein Vergleich der Venus von Milo mit jener Aphroditestatue des Berliner Museums, welche den Giebelskulpturen des Parthenon so nahe steht ⟨Fig. 42⟩: hier wie dort ein ganz niedriges Aufsetzen des einen Fußes nur, und doch, welche Fülle von Komplikationen zaubert beim jüngeren Werk dies ungleiche Verhalten der Stützen hervor, während bei dem älteren der ganze Oberkörper noch still und ruhig verharrt.

Daß nun gerade der Kontrapost eine außerordentlich große Bedeutung erhalten muß, versteht sich im Grunde von selbst. Kein anderes Kompositionsmittel kommt dem hellenistischen Kunstideal so weit entgegen wie diese chiastische Verschränkung der Bildhälften. Es kann um einen Wechsel der Funktion sich handeln, indem das Biegen oder Strecken eines Armes in der Bewegung der unteren Gliedmaßen, aber übers Kreuz, sich wiederholt, ein besonders gutes Beispiel ist der Apoxyomenos des Lysipp, wo dem gestrafften linken Standbein die Gerade des rechten Armes entspricht, und umgekehrt dem stark gekrümmten linken Arm die Beuge des rechten Spielbeines. Oder aber der Gegensatz betrifft die Stellung der Gliederpaare im Raum, ihr Vor und

Zurück. Hier wird man sich zunächst der lebhaft ausschreitenden Gestalten erinnern ‹Borghesischer Fechter, tanzender Faun›, aber auch sitzende ‹Hermes, Neapel› oder bequem stehende können nach diesem Prinzip bewegt sein. Und die Höhe barocken Empfindens kennzeichnet dann der Versuch, beide Arten von Kontrapost im selben Kunstwerk zu vereinigen ‹Bronzestatue eines Herrschers, Thermenmuseum, Fig. 51›. Je dreister das Bild in die Tiefe hineinkomponiert ist, um so eindringlicher reden natürlich auch die Gegensätze von Licht und Schatten mit. Wo nun mehrere derartige Elemente sich zur Gruppe zusammenschließen, verflechten sich die verschiedenen Bewegungsachsen in ein wirres Formengemenge, das Unmögliche in dieser Beziehung leistet die verwegene Konfiguration des Farnesischen Stiers ‹Fig. 57›. Die Zweifigurengruppen aber, wie der Menelaos mit der Leiche des Patroklos, oder der Gallier und sein Weib, bringen den in kräftigstem Kontrapost vordrängenden, alle Muskeln spannenden Körper des Helden und den schlaff niederhängenden toten in seinen Armen in prachtvollen Gegensatz.

Und nicht nur auf die Bilderscheinung als solche erstreckt sich bei den letztgenannten Werken der Kontrast. Der Gallier hat seine Gefährtin getötet, um sie vor Schande zu bewahren, und legt nun Hand an sich selbst. Man sieht, die Bewegung geschieht plötzlich, Mord und Selbstmord folgen einander Stoß auf Stoß. Ohne den Griff gewechselt zu haben, sticht der Krieger, während ein Blick voll Wut und sieghaften Trotzes den Gegner trifft, seinem Weib und unmittelbar darauf sich selber mitten ins Herz. Und wie hier mit dem müden Erlöschen das letzte Sichbäumen und grelle Auflodern einer unbändigen Lebenskraft sich vereint, so sind in der Menelaosgruppe wilde Erregung und die Mattigkeit des Todes fest zusammengefügt. Es ist oben ‹S. 138› gezeigt worden, wie die Klassik alles scharf Kontrastierende vermeidet, wenn sie die Bergung eines Leichnams schildern soll: jetzt muß gerade die Zwiespältigkeit des Geschehens und Empfindens die künstlerische Wirkung erhöhen. Mit einer ähnlichen Polyphonie verschiedenartiger Leidenschaften, wie sie Rubens in seinem Raub der Leukippostöchter entfesselt, suchen die Meister des Farnesischen Stiers die Teilnahme des Publikums zu gewinnen, die Instrumentierung der älteren Kunst ist dünn und dürftig dagegen. Ja selbst von den Einzelfiguren der hellenistischen Plastik kann man sagen, daß sie das Interesse des Beschauers nach mehr als einer Richtung lenken wollen, denn die Aktion ist kompliziert und läßt sich kaum mit einem Wort beschreiben, oft hat es den Anschein, als ob die linke Hand nicht wisse, was die rechte tut. Oder die Finger verrichten wie mechanisch ihre Arbeit, indes das Auge durch eine andere Angelegenheit abgezogen oder auf ein fernes Ziel gerichtet erscheint, so beim bogenspannenden Eros, beim Sandalenbinder, beim Schleifer ‹Fig. 60›. Auch der lysippische Apoxyomenos achtet auf das Tun seiner Hände nicht, mit einem Ausdruck gespannten Suchens blickt er

in die Weite. Es ist nicht jenes träumerisch-versonnene Schauen praxitelischer Gestalten, sondern ein intensives geistiges Leben, welches die körperliche Beschäftigung hier momentan durchkreuzt.

Die ganze Fülle seiner schöpferischen Anlagen breitet der Hellenismus aber erst in seinen Gemälden vor uns aus. Freilich ist unser Material hier weniger umfangreich, als es zunächst vielleicht den Anschein hat, und jedenfalls nicht so zuverlässig, wie man vielfach glauben wollte. Die Freskomalerei Roms und der kampanischen Städte steckt zwar voll von Reminiszenzen an bekannte oder verschollene Vorbilder der Alexander- und Diadochenzeit, aber es sind zum guten Teil plastische Typen oder Gruppen, die benutzt worden sind; die gesamte Szenerie, oft auch die übrige figürliche Staffage, ist vom römischen Dekorationsmaler frei hinzuerdacht und trägt in der Regel sehr deutlich den Stempel später Erfindung. Auf Wandbildern aus Pompeji und Herkulaneum steht Theseus, als der Besieger des Minotauros, inmitten einer so ganz anders gearteten Umgebung wie verirrt und verlassen da; obwohl ihn die dankbare Menge jubelnd umringt, ist und bleibt es eine isolierte Gestalt: ein Athletentyp von unverkennbar lysippischem Gepräge. Ähnliche Entlehnungen aus dem Statuenschatz des beginnenden Hellenismus lassen sich häufig beobachten; dasselbe Verfahren hat sich ja auch die Kunst der Renaissance in weitestem Maße zu eigen gemacht. Indessen gibt es unter diesen Fresken doch eine ganze Anzahl solcher, die als wirkliche Kopien älterer Gemälde zu bewerten sind, und gerade für einige der schönsten und künstlerisch bedeutendsten Kompositionen trifft das zu. Desgleichen für mehrere Mosaikbilder aus Pompeji, die uns vor allem auch eine gute Vorstellung vom farbigen Aussehen der Originale zu geben vermögen. Und dann steht uns noch eine weitere Quelle zur Verfügung, von welcher die stilkritische Untersuchung bisher viel zu geringen Gebrauch gemacht hat. Wir meinen die unteritalischen Vasen des ausgehenden vierten und des dritten Jahrhunderts. Nicht als ob wir sie zu Rekonstruktionen frühhellenistischer Gemälde heranziehen wollten, aber ihre Darstellungsmittel stammen von dorther, und ein Vergleich dieser apulischen Prachtamphoren mit den genannten pompejanischen Bildern, in bezug auf Gruppierung und räumliche Anordnung der Figuren, auf Stellungs- und Bewegungsmotive lehrt, wie stark die große Kunst diesen letzten Zweig der Gefäßmalerei beeinflußt haben muß. Die Szenen der berühmten «Perservase» in Neapel zeigen in stilistischer Beziehung eine sehr weitgehende Verwandtschaft mit der «Alexanderschlacht» desselben Museums; eine Analyse müssen wir uns hier versagen, nur eine Einzelheit sei kurz erwähnt: die nervöse Flackergeste der winkenden Perser auf beiden Bildern ist ungemein charakteristisch für die Anfänge des Hellenismus und kommt in der älteren Kunst nirgends vor. Es handelt sich auch nicht um zufällige Ähnlichkeiten bloß, die Hauptgruppe der Alexanderschlacht finden

wir, zum Teil freilich in arger Verballhornung, auf tarentinischen Vasen mehrfach wieder.

Es ist ein gewaltiger Fortschritt, den diese hellenistischen Bilder aller früheren Gemäldekunst gegenüber bedeuten. Mit einem Male ist die Welt üppig reich geworden. Wir denken dabei gar nicht an die Bereicherung in materieller Hinsicht, an die Zunahme des Stofflichen und an den bunten Wechsel verschiedenartigster Gegenstände; alles was im vorstehenden über die Freude am Vielerlei gesagt worden ist, gilt für diesen Kunstzweig natürlich in besonderem Maße. Aber rein optisch belebt sich das Bildfeld nun derart, daß der Betrachter sein Auge ganz anders einstellen muß, um den gesamten Inhalt aufnehmen zu können. Das liegt in erster Linie an der Mehrgründigkeit des Bildes, welche den Blick von einer Raumschicht in eine andere überleitet. Die Darstellung von Innenräumen ist an sich schon ein neues Problem: das Gemälde des Aëtion, welches Alexanders Hochzeit mit Roxane schilderte, ist das erste Beispiel eines eigentlichen Interieurbildes, dessen schöne Ausstattung die antike Schriftquelle ausdrücklich hervorhebt. Von den Malern Antiphilos und Hippys wird uns Ähnliches berichtet. An die Stelle der bisher üblichen, die Szenerie bloß andeutenden Motive tritt in der Alexanderepoche die konsequente Durchbildung einer geschlossenen Räumlichkeit. Die Entdeckung dieser neuen Möglichkeiten hat nun selbst die braven Kunsthandwerker zu ehrgeizigem Streben angespornt. Auf einer wohl dem dritten Jahrhundert angehörenden bemalten Grabstele aus Pagasae ⟨Thessalien⟩ spielt sich die Szene — das Sterben einer Wöchnerin, an deren Lager der Gatte sitzt — im Inneren eines Hauses ab, und die übrigen Figuren verteilen sich auf weitere, hintereinander liegende Räume, welche man durch die breite Tür des Vordergrundes erblickt. Der Versuch ist mit bescheidenen Mitteln durchgeführt, aber dem zeitgenössischen Publikum mag er kühn genug erschienen sein.

In der Bewertung der pompejanischen und römischen Fresken ist freilich Vorsicht geboten. Die Wandgemälde der Kaiserzeit mit ihren zum Teil schon recht raffiniert gestalteten Interieurs führen uns Errungenschaften vor Augen, wie sie dem Hellenismus noch nicht zuzutrauen sind. Diejenigen Bilder, die auf ältere Vorlagen zurückgehen, zeigen auch eine erheblich einfachere Innenarchitektur. Aber der Rückwand des Gemaches ist meist eine Reihe von Säulen vorgestellt, welche die Decke tragen; die Mauer selbst wird durch Türen, deren Flügel nach hinten aufstehen, und durch große Fensteröffnungen durchbrochen, so daß man ins Freie hinaussieht. Auch farbige Vorhänge dienen mit ihrem malerischen Faltenwurf den Figuren oft als wirkungsvolle Folie. Eine gute Probe dieser hellenistischen Raumdarstellung bietet das Gemälde «Achilleus auf Skyros» ⟨Fig. 55⟩, die Kopie eines Originales aus der Alexanderzeit. Der pompejanische Maler hat an der Architektur einiges geändert, wie der Vergleich mit einer zweiten, vollständigeren aber künstlerisch

wenig erfreulichen Replik beweist. Indessen das Wesentliche der Bildkonstruktion blieb dabei unberührt, und daß dieser ein typisches Gepräge eignet, lehrt ihre Übereinstimmung mit anderen Gemälden. Im allgemeinen sind es dieselben Elemente, welche auch die apulische und lukanische Gefäßmalerei ‹Phlyakenvasen, Heraklesvase des Assteas› zur Veranschaulichung von Innenräumen zu verwenden pflegt.

Die führende Rolle freilich, die auf manchen Gemälden der Renaissance der architektonischen wie der landschaftlichen Szenerie zukommt, ist ihr in der griechischen Antike niemals eingeräumt worden; sie gibt den Rahmen für den Vorgang, sie füllt und bereichert das Bild, aber konstruktiv unentbehrlich, als die wirklich raumschaffenden und gliedernden Elemente, sind ihre Linien nicht, wenigstens keineswegs in dem Grade wie bei Schöpfungen der neueren Kunst. Mit der Aufgabe, die Vorstellung eines räumlichen Zusammenhangs und der geschlossenen Komposition zu erwecken, ist hier vor allem das figürliche Ensemble betraut. Das Hintereinander der Figuren bedingt die Tiefenwirkung: aber nun nicht mehr in Form jener einfach gestaffelten Reihen, wie sie die ältere griechische Kunst zu allen Zeiten gebracht hat, ohne über eine kulissenartige Anordnung im wesentlichen hinauszukommen. Entblödet sich doch selbst die reife Klassik des fünften Jahrhunderts nicht, den Aufmarsch in den Kampf stürmender Krieger ‹Fries des Nereidendenkmals zu Xanthos› mit den gleichen Mitteln zur Darstellung zu bringen, welche bereits der Schöpfer der altkretischen Schnittervase ‹oben Fig. 3, 4› und später der Archaismus immer wieder wählte, wenn es den Anblick einer dichtgedrängten Menschenmenge vorzutäuschen galt: die Figuren werden hintereinander geschoben, aber in lauter Schichten, die parallel zur Bildebene laufen. So etwas kommt in der Zeit nach Alexander d. Gr. nicht mehr vor. Woran liegt es, daß noch die Massenszenen des Parthenonfrieses, deren Gliederung oft eine Tiefe von 6 bis 7 Personen erreicht, neben einem hellenistischen Figurenbild monoton und flächig wirken, obwohl der Künstler durch Körper- und Kopfwendungen die Gruppen möglichst zu beleben sucht? Die Lösung des Hellenismus besteht darin, daß die Figuren der verschiedenen Raumschichten sich nicht mehr in derselben Richtung bewegen dürfen. Je weiter das Auge in das Bild eindringt, um so verwirrender wird die Fülle gegensätzlicher Motive; immer aufs neue springt die Bewegung um, entwickelt sich nach einer anderen Seite. Wäre uns von der Alexanderschlacht weiter nichts erhalten als der oberste Streifen des Gemäldes, wo ein Wald von langen Lanzen vor dem fahlen Himmel schwankt, so müßte allein schon aus der wechselnden Stellung, aus den zahlreichen Richtungskontrasten dieser Stangen auf das heftige Brodeln des Kampfgewühls darunter zu schließen sein: wo alles sich kreuzt und durcheinanderläuft, mit derselben eigensinnigen und sperrigen Kraft, mit welcher der vereinzelte Baum im Hintergrund seine kahlen Äste nach allen Dimensionen

von sich stößt. Von den vielen Pferden bahnt jedes sich seinen eigenen Weg durch die Menge; selbst bei den vier Rossen des königlichen Gespanns scheint die Bewegung auseinanderzustreben. Es sind nicht nur leichte Verschiebungen und Abstufungen, wie auf Denkmälern der klassischen Kunst, sondern Kontraste allerstärkster Natur: dicht neben den dem Beschauer entgegensprengenden Wagenpferden drängt das ledige Reittier in das Bild hinein, und vor einem jäh sich aufbäumenden Pferd bricht ein anderes kopfüber zu Boden.

Es ist klar, daß ein solches Divergieren in dramatisch erregten Szenen viel müheloser zu erreichen ist als im beruhigten Situationsbild, auch bei beschränkter Figurenzahl kann die Darstellung dann den Charakter eines reichbewegten Geschehens annehmen. In dieser Hinsicht ist das Gemälde «Achilleus auf Skyros» ein glänzendes Beispiel hellenistischer Kompositionskunst. Das Ungestüm der drei Hauptpersonen im Vordergrund treibt und zerrt nach verschiedenen Richtungen hin; auch die erschreckten Zuschauer weiter hinten — der König Lykomedes und die Pflegeschwester des Helden — streben auseinander. Auf dem Gegenstück dieses Bildes (« Achills Streit mit Agamemnon») finden wir ein ähnliches Verhältnis der hintereinander gerückten Figuren. Allein auch da, wo die stürmische Hast fehlt, wo sich die Sache mit kaum merklicher äußerer Bewegung abspielt, ist der Künstler nicht in Verlegenheit zu bringen. Den denkbar stärksten Gegensatz zu den genannten Bildern bedeutet das pompejanische Gemälde «Achilleus entläßt Briseis», das vielleicht aus demselben mythologischen Zyklus wie jene stammt, und trotz des grundverschiedenen Stimmungsgehaltes sind die darstellerischen Mittel durchaus verwandter Art, und gewiß nicht weniger reich. Wir sehen neben und hinter dem in der Mitte sitzenden jugendlichen Fürsten eine Anzahl ruhig stehender Gestalten vereinigt, in mehreren Reihen ganz nah beisammen, so daß die letzten hinter ihren Vordermännern und hinter den eigenen großen Rundschilden fast verschwinden. Nun ist aber jeder dieser Schilde wieder anders gestellt — was sich schon in den verschiedenen Reflexlichtern der blinkenden Wölbungen verrät, übrigens genau so auf dem Lykomedes-Gemälde —, und die Gesichter oder doch die Blicke ändern in einem fort die Richtung. Dieses unaufhörliche Umspringen und Wechseln bringt eine Mannigfaltigkeit formaler Reize in das Bild, wie sie die ältere Kunst nicht zu schaffen vermag. Sie erstreckt sich auch auf das räumliche Beiwerk: wie auf dem Alexandermosaik das knorrige Geäst des Baumes den Wirrwarr der Schlacht gleichsam sekundiert, so geben hier die glatten, aber in raffiniertester Weise verschieden getönten Flächen des Zeltes im Hintergrund eine wirkungsvolle Folie ab für die bei aller Gehaltenheit so reichgebaute figürliche Gruppe.

Zersplittert nun ein Bild nicht, wenn seine einzelnen Teile sich solche Freiheiten herausnehmen dürfen? Die Gefahr liegt zweifellos sehr nahe, aber in der Art, wie ihr begegnet wird, verrät der Hellenismus die ganze Macht

ſeines überlegenen Könnens. Es gibt da Kompoſitionen von tadellos gegliedertem Bau, es fehlt auch an minderwertigen nicht: allein in ihrer Geſamtheit haben ſie vor allen älteren Verſuchen die geſchloſſene Einheitlichkeit der Bildmaſſe voraus. Immer vermeint man es zu ſpüren, wie hier ein feſter Wille die Menge des Vielen und Differenzierten mit energiſchem Griff zuſammenhält. Das Geheimnis der Kraft iſt vor allen Dingen im zähen Verſchweißen der Raumſchichten zu ſuchen, die ſich zu einem unlösbaren Ganzen durchdringen müſſen. Bisher waren ſtets die einzelnen Gründe hintereinander geſchoben, ohne ſich eigentlich zu berühren, als Bildteile von ſelbſtändigem Wert, und aus der Klarheit ihrer Begrenzung ergab ſich die ruhige Harmonie des Geſamteindrucks. Man kann Streifen von Streifen abtrennen, es geht ohne Anwendung von Gewalt, keine Fäden werden zerriſſen. Bei einem helleniſtiſchen Gemälde würde eine ſolche Prozedur nicht mehr möglich ſein, weil ſeine Formen immer nach der Tiefe zu miteinander verfeſtigt ſind. Die Schrägſtellung des einzelnen Objekts iſt zwar, in Malerei und Reliefplaſtik, ſeit dem Ende des fünften Jahrhunderts ganz gebräuchlich; Stühle, Schemel, Truhen und Altäre werden gerne ſo gegeben, daß man ſie übereck erblickt. Indeſſen hat die perſpektiviſche Verkürzung hier auch ihre Schranken, und niemals ſetzt ſie ihren Zug weiter in den Raum hinein fort. Und dann handelt es ſich um eine durchaus konventionelle Typik, während in der helleniſtiſchen Kunſt jedes Ding erſt ſo lange gedreht und gewendet wird, bis man ihm einen möglichſt bedeutenden Raumwert abgewonnen hat. Auf apuliſchen Vaſen, auf dem Gemälde der Alexanderſchlacht ſehen wir den Vordergrund mit Waffen und Gerätſtücken beſtreut, deren intereſſante Schräganſichten offenbar den Zweck haben, die Bodenfläche dem Auge glaubhaft zu machen. Man beachte auf unſerem Bild, Fig. 55, den Helm, den man halb von innen ſieht, die Kanne, das Schmuckkäſtchen unter dem Schild, das abſichtlich anders gerichtet iſt als der Stufenbau dahinter. Welcher Mittel das Landſchaftsbild der jüngeren Antike ſich bedient, um einen gehörigen Tiefeneindruck zu erzielen, mag das Beiſpiel des pompejaniſchen Wandgemäldes, Fig. 56 ⟨Paris auf dem Ida⟩ zeigen. Daß das flott und unbedenklich gemalte Bild eine helleniſtiſche Vorlage als Ganzes wiedergebe, iſt nicht anzunehmen, aber ſämtliche Elemente, welche hier die Lokalität zu verdeutlichen haben, ſind dem Typenſchatz des Hellenismus entnommen. Schon auf oſtgriechiſchen Grab- und Weihreliefs gibt es Ähnliches in Menge, aus ſpäterer Zeit eignet ſich das Münchener Kabinettſtück ⟨Fig. 64, Landmann mit Kuh⟩ beſonders gut zum Vergleich: mit ſeinem vom Baum durchwachſenen Tor und den ſchräg angelehnten Stabattributen an der gerundeten Mauer.

Es kann nun vorkommen, daß es — unter faſt völligem Verzicht auf die Mitwirkung ſzeniſchen Beiwerks — der Stellung der Figuren im Bild allein überlaſſen bleibt, für den Zuſammenſchluß der Raumſchichten zu ſorgen. Die

prachtvolle Liebesgruppe von Ares und Aphrodite, die in Pompeji mehrfach kopiert worden ist ⟨beste Replik in «Casa di Marte e Venere»⟩, erinnert an verwandte Motive auf Vasen aus dem Meidias-Kreis; das ganz Neue jedoch, was hier die hellenistische Malerei zu sagen hat, ist die Orientierung in der Tiefenachse. Obschon die beiden Hauptpersonen sich anscheinend kaum rühren, bewegt sich die reiche Formenfülle des Bildes in breitem Strom auf den Beschauer zu. Daß die Figuren nicht einfach nebeneinander, sondern schräg hintereinander placiert werden, ist für diese Kunststufe selbstverständlich, und ebenso, daß der halbliegende Leib der Göttin sich nach vorn schieben muß. Aber nun hat jede einzelne Gliederstellung diesem einen Zweck zu dienen; und auch die Lanze, mit welcher die Hand der Aphrodite spielt, ist so geneigt, daß sich an ihrer langen Diagonale die Reihenfolge der Bildelemente gradweise abgreifen läßt: ein beliebtes kompositionelles Hilfsmittel übrigens, das auf Gemälden dieses Stiles öfters anzutreffen ist ⟨vgl. die Lanze des Achill in der «Entlassung der Briseis», das Szepter in «Zeus und Hera auf dem Ida»⟩. Bei Szenen pathetischen Inhalts aber verflechten sich die Bewegungen im buchstäblichen Sinn. Nirgends tritt diese Tendenz deutlicher zutage als auf unserem Gemälde Fig. 55; der junge Achill eilt in flüchtigem Laufe aus dem Bildraum heraus, und an seinem vorgestreckten Arm klammern sich die Hände des hinten nachdrängenden Diomedes und des von der anderen Seite heranspringenden Odysseus fest: ein wirkliches Ineinandergreifen der Gestalten und ihre Vereinigung zur kompakten Gruppe. Und wie hier zwei Richtungen, von links und rechts aus der Tiefe vorschnellend, sich kreuzen und schneiden, so ergibt sich auf der Alexanderschlacht aus dem Netz verschiedener Bewegungsachsen ein zäh geschlossener Figurenknäuel, und es ist dem Auge ganz unmöglich gemacht, diesen in Einzelheiten von selbständiger Bedeutung zu zerlegen. Das Gemälde «Bestrafung der Dirke» im Hause der Vettier, dessen Vorbild ohne Zweifel die plastische Gruppe des Apollonios und Tauriskos ⟨Fig. 57⟩ angeregt hat, wirft seine Masse als gewaltige Woge dem Beschauer entgegen; der wild gewordene Stier reißt alles mit sich fort, und die rückwärts zerrende Bewegung des einen Jünglings dient gerade dazu, den Tiefeneindruck des Ganzen zu verstärken. Das Pentheusgemälde desselben Zimmers, dessen Komposition rein äußerlich in mancher Hinsicht zum Vergleich mit dem vorigen einladen mag, das aber auf ein viel älteres Original zurückgeht ⟨siehe S. 171⟩, bildet mit seiner reliefmäßigen Anordnung den schärfsten Gegensatz zu diesem ganz und gar dreidimensional entwickelten Vorgang. Weitere Proben: die «Entführung der Helena» ⟨Haus des tragischen Dichters⟩, wo ein Zug von mehreren Personen, schräg den Raum durchquerend, der Schiffsplanke im Vordergrund sich nähert; oder der sehr großartige «Triumphzug des Dionysoskindes» ⟨Haus des M. Lucretius Fronto⟩ mit seiner langsam und feierlich dem Beschauer entgegenstampfenden Figurenmenge.

Die diagonale Aufreihung, welche alle bisher genannten Beispiele zeigen, ist nun aber, mehr oder weniger stark ausgeprägt, charakteristisch für die Kompositionsweise des Hellenismus überhaupt. Selbst bei ganz geringer Bühnentiefe werden die Bildelemente so gestaffelt, wir erinnern an jenen derben Mummenschanz musizierender Komödianten: ein Gemälde, dessen getreueste Kopie uns im Mosaik des Dioskurides von Samos ⟨Neapel⟩ vorliegt. Schon die unteritalische Vasenmalerei neigt dazu, ihre Figurenfolgen in schräge Bahnen zu leiten. Man zeichne sich die Gruppen der Medeavase oder verwandter Gefäße in den Grundriß um, überall stoßen wir auf das Bestreben, die Darstellung aus ihrer Flächenhaftigkeit zu lösen und schief in den Raum hineingehen zu lassen. Auch beim Hauptstreifen der Ficoronischen Ciste ist das der Fall, die Mittelgruppe vor allen Dingen ist nach diesem Prinzip zusammengestellt, und mit polygnotischer Art hat die einheitliche Diagonalbewegung dieser Szene schlechterdings gar nichts mehr zu tun, nicht bloß der Stilisierung von Einzelheiten, sondern seiner Erfindung nach ist das Bild durchaus ein Werk der Alexander- oder Diadochenzeit. Daß der flüssige Zug des Ganzen vorne an einer in Rückenansicht gegebenen Figur sich stauen muß, ist ein Motiv, das hellenistische Gemälde gern verwenden ⟨Herakles und Telephos, Achill und Briseis⟩. Die Begegnung von Sappho und Alkaios, oder von Athena und Marsyas ⟨vgl. S. 103, Fig. 33⟩, in die Formensprache dieser Epoche übersetzt, müßte jedenfalls so inszeniert werden, daß die Fluchtlinie der beiden Gestalten nicht mit der Bildebene im gleichen Geleise läuft. Noch die Gruppierung von Athena und Poseidon im westlichen Parthenongiebel, und im Anschluß daran auf einer Petersburger Vase, würde den Ansprüchen des Hellenismus in keiner Weise genügen. Denn gerade das, was für die Klassik das Ziel alles künstlerischen Strebens bedeutet: die harmonische Verteilung und Abwägung der Massen, wird von dem neuen Stil mit größter Entschiedenheit abgelehnt. Nicht das Gleichgewicht der Bildhälften soll um jeden Preis gewahrt werden, man will vielmehr das Übergewicht eines dominierenden Hauptmotivs, dem alles sich unterzuordnen hat. Und es wird gerne seitlich verschoben, weil erst durch das energische Betonen einer Richtung das stockende Leben sich in Bewegung bringen läßt. Die Asymmetrie der Komposition wird somit nicht als Schwäche empfunden, sie ist das bewußt gewählte Wirkungsmittel einer Kunst, welche auf die koordinierende Gliederung grundsätzlich verzichtet und die Einheit nicht nach den alten Regeln der symmetrischen Anordnung zu schaffen sucht, sondern mit dem wuchtigen, das Ganze beherrschenden Akzent.

An sich wird immer schon der figürliche Aufbau imstande sein, kraft eines sicheren Liniengerüstes die Aufmerksamkeit dorthin zu lenken, wo der Kern des Bildes sitzen soll, und in den meisten Fällen genügt eine solche Betonung durchaus. Allein der Hellenismus vermag nun, wenn es darauf ankommt,

auch weitere Dinge ins Feld zu führen, mit welchen die ältere Malerei noch nicht zu operieren verstand: Gegensätze von Helligkeits- und Farbentönen, aus deren lebendigem Widerspiel schließlich eine bestimmte Note als Siegerin hervorgehen muß. Es kann ein wahrer Wirbelsturm von Lichtern und Schatten, von blitzenden und tiefdunkeln Flecken durch das Bild hinstieben, und doch sind alle zusammengefaßt in das Bett einer einheitlichen Lichtführung. Auf Gemälden der vorhellenistischen Zeit hat jede Figur ihr Licht für sich und ihren eigenen Schatten; jetzt aber ergießt sich die Beleuchtung, aus einer bestimmten Quelle flutend, über die Gesamtheit der Objekte in einem einzigen großen Schwall. Die Aufgabe des Künstlers besteht nun darin, das wesentliche Stück seines Bildganzen so zu stellen, daß es den einfallenden Strahl mit möglichst breiter Fläche auffängt und durch gesteigerte Leuchtkraft von seiner Umgebung sich abheben kann. In der «Bestrafung der Dirke» kommt das Licht von rechts und trifft mit voller Macht den schrägliegenden Leib der Frau, so daß die blendende Nacktheit desselben inmitten eines bewegten Durcheinanders von dunkeln und hellen Partien die unbestrittene Oberhand behält. Dasselbe beobachten wir bei dem Liebesidyll von Ares und Aphrodite, nur ist hier die Hauptfigur vorne nicht gleichmäßig bestrahlt, sondern das höchste Licht konzentriert sich auf Gesicht und Oberkörper, während alles übrige mit gradweise abgestuften Tönen ausgestattet wird. In anderer Weise wieder hat der Maler des Briseisbildes das Licht seiner Idee dienstbar gemacht: der Kopf des Achill steht in satter Färbung vor dem Metallgeschimmer der Rüstungen und Waffen, welches den Hintergrund füllt; ein sonnenbeglänzter, beinahe weißer Schild umrahmt «wie eine Aureole» das kraftvoll modellierte Haupt und scheidet es von der dämmerigen Unruhe ringsum.

Auch das Kolorit muß herhalten, um die Fülle der Einzelheiten zum kompakten Ganzen zu sammeln. Die Freude an farbiger Mannigfaltigkeit ist während der ganzen Dauer der hellenistischen Periode außerordentlich stark; die gesamte Dekorationskunst steht unter ihrem Bann. In den Prunkräumen der Paläste wie im bescheidenen Wohngemach wird durch den bunten Mosaikbelag der Fußboden, durch die Verkleidung der Wände mit verschiedenfarbigen Marmorplatten, Glaspasten, Edelsteinen und funkelnden Metallen, durch die Nachahmung einer solchen Inkrustation mit Hilfe von bemaltem Stuckrelief oder bloßer Freskotechnik eine Polychromie von seltenem Reichtum entwickelt. Die Architektur verwendet Steinsorten von möglichst grellen Kontrasten; sogar die einzelnen Säulentrommeln dürfen in der Farbe wechseln ‹Prunkschiff des Ptolemaios IV.›. Erst jetzt wird das scheckige Geäder der natürlichen Marmorierung in seinem ornamentalen Wert erkannt und mit dem Pinsel imitiert. Und diese lachende Farbenpracht hält nun auch Einzug in die figürliche Malerei. Angesichts von Bildern, deren Hintergrund eine aus

verſchieden getönten Flächen zuſammengeſetzte Wand darſtellt, mag man ſich an die Gemälde der altkretiſchen Paläſte oder an den bemalten Steinſarkophag aus Hagia Triada erinnert fühlen, wo in ewiger Unraſt eine Farbe die andere ablöſt. Aber während jene primitive Kunſt die Farben aneinanderreiht, ohne ſie zu binden, wird jetzt dem einzelnen Fleck die Selbſtändigkeit entzogen, und nur im Rahmen einer allgemeinen Symphonie darf er ſeine Stimme hören laſſen. Das heißt, ſtets ſind die Farben aufeinander abgeſtimmt. Nicht nur, daß ſie ſelten in ihrem reinen Lokalton daſtehen dürfen, ſondern ſich brechen und miſchen und in zahlloſen Übergängen und Nuancen ſpielen, wodurch z. B. das bewegte Gewühl der Alexanderſchlacht, dem bunten Vielerlei zum Trotz, durchaus den Charakter des koloriſtiſch Geſchloſſenen zu wahren weiß. Doch wichtiger iſt wohl der Umſtand, daß durch das Vordrängen einer beſtimmten Farbe oder Farbengruppe, welche als leitendes Motiv das Bild beherrſcht, ein feſtes Syſtem in die Sache gebracht wird. Der überaus prächtige dionyſiſche Freskenzyklus im Haus des M. Lucretius in Pompeji ⟨Herakles und Omphale, Triumphzug des Dionyſoskindes, Schmückung eines Tropaion⟩ iſt ganz auf den Zweiklang von Blau und Rot aufgebaut, und alle dazwiſchengeſchobenen Farben richten ihr Verhalten danach ein, indem ſie ſich geſchmeidig in den großen Zug des Ganzen fügen.

2. Temperament.

Mit dem Beginn des Hellenismus macht ſich überall eine lebhafte Unruhe und nervöſe Erregtheit bemerkbar. Auf dem Gebiet der bildenden Kunſt äußert ſie ſich in einer betonten Steigerung aller Bewegungsvorgänge, und im erhöhten Intereſſe für das Weſen der Bewegung überhaupt. Das momentane Geſchehen bekommt einen neuen Auftrieb, und als ſeien die Scharniere des Mechanismus mit friſchem Öl getränkt, entfaltet ſchon die körperliche Tätigkeit eine größere Kraft und Energie als jemals vorher. Es iſt keineswegs nur das eiligere Tempo, was dieſe Vorſtellung bedingt, ſondern der Nachdruck, der auf das Spiel der Gelenke gelegt wird. Gewiß, es finden ſich viele neue Bewegungsmotive ein, aber auch die alten tun daneben immer noch ihren Dienſt, und nun iſt es erſtaunlich, wie geringer äußerer Änderungen es oftmals bedarf, um das überlieferte Schema zu einer ungleich ſtärkeren Intenſität aufzurufen. Man konfrontiere die ſtatuariſche Löſung der herkulanenſiſchen Ringer mit derjenigen der «Zugreifenden» aus dem äginetiſchen Oſtgiebel: trotz einer zeitlichen Differenz von Jahrhunderten iſt die Ähnlichkeit von Situation und Haltung überraſchend groß. Und es iſt gar nicht ſo einfach zu ſagen, warum die Aktion das eine Mal ſteif und eckig ſich vollzieht, das andere Mal mit einer geſchmeidigen Glätte und Elaſtizität. Nicht die verbeſſerte Wiedergabe der anatomiſchen Struktur bedeutet das

Wesentliche des Fortschritts, sondern das wachsende Verständnis für das lebendige Hin und Her der Kräfte, das den Apparat erst ins Rollen bringt.

Bewegung um jeden Preis verlangt diese Kunst, dabei handelt es sich aber ganz offenbar um ein Nichtanderskönnen, um einen inneren Zwang zur Bewegung, um die Unmöglichkeit ruhig zu bleiben. Selbst in Augenblicken der Erschöpfung kann der Körper nicht zur Ruhe kommen. Die menschliche Figur in lässiger und gelöster Haltung hatte das Zeitalter des Praxiteles in vollendeter Weise zur Darstellung gebracht. Man sieht es da den weich sich hinschmiegenden Leibern an, daß sie müde sind, daß ihnen das dolce far niente Bedürfnis ist, daß sie lange in der gleichen bequemen und verträumten Pose verharren könnten. Der Hellenismus bringt auch hier den Umschwung, und angesichts dieser ausruhenden, untätig dasitzenden oder gelagerten Gestalten hat der Beschauer den Eindruck: die halten es so nicht lange aus, der nächste Moment macht alles anders. Eine heimliche Erregung rieselt unaufhörlich durch die Glieder, unter der Haut. Die ältere griechische Kunst kennt diese prickelnde Unruhe nicht, die den jugendlichen Hermes aus Herkulaneum seinem Felsensitz abspenstig machen will.

Auch der Schlaf stellt niemals einen Zustand regungsloser Ruhe dar, stets hat es den Anschein, als rühre sich die Figur, und unter der Decke des Schlummers treibt, spürbar und sichtbar, das Leben weiter sein unstetes Spiel. Von der vatikanischen Ariadne, an die man zunächst denken wird, sehen wir hier ab, sie ist nur bedingt als eine Erfindung des Hellenismus anzusprechen, da das Motiv einem bedeutend älteren Gemälde entstammt. Bei den selbständigen Schöpfungen der nachklassischen Kunst aber wird, dank komplizierter Gliederstellung und beweglicher Mimik, das Bild einer spontanen Erregtheit erzeugt, die Erschütterung vorhergegangenen Erlebens zittert noch im ermatteten Körper nach. So wird der schlafende Hermaphrodit durch wollüstige Träume und geschlechtlichen Reiz gequält. Den barberinischen Faun hat die schwere Müdigkeit des Trunkenseins auf sein Felsenbett geworfen, noch tastet und sucht der Leib nach festem Halt. «Es ist der Moment des ersten Einschlafens, bevor die Glieder ganz gelöst sind.» Man meint das heftige Auf und Ab der atmenden Brust zu sehen, das Schnarchen des wilden Gesellen zu hören. Selbst der Tod läßt die letzten Vibrationen des flackernden Erlöschens in der entseelten Form noch stehen. Der prächtige Kopf eines gefallenen Persers ⟨Rom, Thermenmuseum⟩ ist mißverstanden worden: nicht ein Sterbender ist dargestellt, er liegt erschlagen auf der Erde, mit gebrochenem Blick, aber von den Zuckungen des Todeskampfes rührt die auffällige Asymmetrie der Züge her, die schief verzogene Muskulatur, die ungleiche Öffnung der Augen. Die vier Kampfgruppen des attalischen Weihgeschenkes von der Akropolis zu Athen enthalten alle die Figur eines Toten ⟨Gallier, Gigant, Perser, Amazone⟩, und in Einzelheiten wird möglichst abgestuft, immer jedoch

hat die Stellung etwas Momentanes, beim jähen Sturz ſind die Glieder verworfen, und mitten im Krampf brach das Leben entzwei. Und wo der Tod ſo gewaltig mäht, daß ſich die Leichen ſtellenweiſe zu Garben häufen, wie im Gigantenfries des pergameniſchen Altars, da tritt der Fuß des Siegers auf Leiber, deren Blut noch dampft, und aus dem Gewühl am Boden ſieht man die Hand eines Toten ragen, geknickt und ſchlaff, und doch im Augenblick des Niederſinkens ſonderbar belebt: ſo wie nach weithin verheerendem Brand ein letztes Trümmerſtück verglimmend in die Aſche fällt.

Man folge dieſem Bewegungsdrang auf das Gebiet des pſychiſchen Verhaltens. Die ſeeliſche Unruhe iſt ſtärker noch als das geſteigerte körperliche Leben, und in ihr kommt das nervöſe Temperament der Zeit auf das Entſchiedenſte zum Wort. Der helleniſtiſche Menſch ſtellt andere Anſprüche an die Kunſt als ſeine Vorgänger; er will ergriffen, erſchüttert ſein, was wirken ſoll, muß einen im Innerſten packen. Es iſt merkwürdig, wie gering das Intereſſe an jenen rein phyſiſchen Kraftleiſtungen geworden iſt, vor denen das naivere Publikum vergangener Zeiten bewundernd geſtanden. Es braucht ſchon Bewegungsbilder von ſo komplizierter Art und von ſo großem optiſchem Reichtum, wie der Figurenknäuel der florentiniſchen Ringergruppe eines iſt, um das Auge zu feſſeln; im allgemeinen aber iſt es Vorausſetzung, daß die menſchliche Tat nicht bloß von Leibeskraft verrichtet wird. Noch Lyſipp hat in einer Reihe von Erzgruppen die Arbeiten des Herakles geſchildert, ſpäter wird der klaſſiſche Gegenſtand ſtark vernachläſſigt, und es iſt bezeichnend, daß die pompejaniſche Malerei, die doch ſo eifrig die griechiſche Heldenſage bis in die entlegenſten Winkel durchſtöbert, gerade dieſe Stoffe faſt achtlos liegen läßt. Auch die einſt ſo beliebten Schlachtenbilder haben ihre Anziehungskraft verloren. Denn das Alexandermoſaik, als getreue Kopie eines Originalgemäldes aus dem Beginn des Hellenismus kunſtgeſchichtlich von unſchätzbarem Wert, bedeutet etwas grundſätzlich Neues und wohl den entſcheidendſten Wendepunkt in der Entwicklung der Schlachtenmalerei, indem die einzelnen Kampfmotive im Gewoge der Maſſen völlig ſich verlieren und dieſes wieder nur als unruhig bewegte Folie dient für die dramatiſche Szene des Vordergrundes; hier aber wird mit allen Mitteln die Aufmerkſamkeit dem Kern des ganzen Bildes zugelenkt, der eine Fülle verſchiedenartigſter Empfindung — Mitleid und Furcht, ſtürmiſchen Siegerwillen und heroiſchen Opfermut — in einem machtvollen Akkord zuſammenſchlagen läßt. Immer ſind es ſeeliſche Kräfte, die jetzt beim Aufeinanderprallen feindlicher Gewalten zur Auslöſung kommen; die abgegriffenen Kampftypen der Klaſſik bleiben dem «mythologiſchen Ornament» in Architektur und Kunſthandwerk überlaſſen: den Fries des Artemistempels von Magneſia mit ſeiner Amazonenſchlacht wird man nicht anders bewerten wie die ähnlich zurechtgemachten, äußerlich effektvollen Darſtellungen der unteritaliſchen Vaſenmalerei. Allein

ſchon in der Gigantomachie des pergameniſchen Altars finden wir neue Töne angeſchlagen, menſchlich ergreifende, die um die Teilnahme des Beſchauers werben, und eine reiche Skala von Gefühlsmomenten baut ſich auf, von der wilden Wut der letzten verzweifelten Wehr bis zum knirſchenden Verenden. Sogar romantiſche Züge ſind mit eingeflochten, und es bleibt nicht wirkungslos, wenn in den gierigen Anſturm der verwegenen Schar auch der kleine Liebesgott ſeine Pfeile ſchießt.

Am meiſten geſucht ſind natürlich diejenigen Stoffe, wo die Stimme der Leidenſchaft, jäh ſich erhebend, das ganze Bild in Aufruhr bringt. Das Gemälde «Achill im Hauſe des Lykomedes» ⟨Fig. 55⟩ ſei als eine beſonders charakteriſtiſche Schöpfung dieſer temperamentvollen Kunſt erwähnt, wie der Anblick der ſchimmernden Waffen, der Klang der Kriegstrompete den jungen Helden aus träumeriſchem Mädchendaſein ſchreckt und zu heller Begeiſterung entflammt, das iſt von einer unwiderſtehlich hinreißenden Kraft. Oder Achills Streit mit Agamemnon, wo der lodernde Jähzorn bis dicht vor die Kataſtrophe führt. Damit ſoll nicht geſagt ſein, daß die turbulente Heftigkeit des Geſchehens unerläßlich ſei, um die gewünſchte Spannung zu erzielen. Im Gegenteil hat man nicht ſelten den Eindruck, als ſetze der Künſtler ſeinen ganzen Ehrgeiz daran, bei möglichſter äußerer Ruhe der Handlung das Feuer der Erregung zu ſchüren. Die Übergabe der Briſeis an Agamemnons Boten vollzieht ſich in einer lautloſen Stille, die etwas unheimlich Lauerndes hat, wie die Schwüle vor Gewitterſturm, die ganze Umgebung hält den Atem an, die Geſichter ſind abgewandt oder im Schatten verborgen, nur die Handbewegung und der drohende Blick der Hauptfigur verraten, mit elementarer Eindringlichkeit, den ſeeliſchen Konflikt. Mit ähnlichen Mitteln wird der innere Kampf Medeas vor der Tat zum Ausdruck gebracht, oder wie der heldenhafte Entſchluß in Alkeſtis reift.

Nun bedarf es aber des beſonderen Vorwurfs gar nicht, auch da wo Beziehungen zu einer beſtimmten Situation fehlen, erſcheint das Ganze in Glut getaucht, und ſelbſt die aus jedem dramatiſchen Zuſammenhang gelöſte Einzelfigur wird in den Kreis leidenſchaftlicher Wallungen gezogen. Das Bildnis bekommt den Ausdruck momentaner Bewegung. Wir meinen damit nicht einmal jene Fälle, wo der Porträtierte in lebhafter Aktion gegeben wird, denn ſolches iſt auch der klaſſiſchen Bildniskunſt keineswegs fremd, dagegen im betonten ſeeliſchen Affekt verrät ſich der Geiſt der neuen Zeit, in der veränderten pſychologiſchen Auffaſſung. Der Blick ſucht den Beſchauer, und aus der unbefangen ſchlichten Schilderung, wie man ſie früher zu hören gewohnt war, wird jetzt ein aufdringlicher Appell an das Publikum, voll Wucht und Kraft, aber nicht frei von theatraliſcher Abſichtlichkeit. Es iſt jene herriſche und herausfordernde Sprache, welche die Bildniſſe Alexanders und, von dieſen ſtark beeinflußt, diejenigen der Diadochen reden ⟨Fig. 51⟩, ſie

unterscheiden sich von den Feldherrenstatuen der Klassik mehr als durch äußere Bewegtheit und machtvoll ausladende Pose durch ihre erhitzte Temperatur. Nicht «zur Statue entgeistert» will man sich porträtiert sehen, sondern in vollster Lebendigkeit und mit den Eingebungen des Augenblicks im entfesselten Spiel der Mienen. Mit überschwänglichen Worten preist die antike Poesie an Lysipps «Alexander mit der Lanze» den grandiosen Zug des schwärmerischen Ausdrucks, und manche der erhaltenen Alexanderköpfe zeigen in der Tat eine verzehrende Leidenschaftlichkeit im Augenaufschlag, wie in der nervös arbeitenden Muskulatur der Stirn. Allein der frühe Hellenismus verfügt auch über ganz andere Stimmungen. Ein Werk wie die Demosthenes-Statue des Polyeuktos läßt hinter der erzwungenen Starrheit der körperlichen Erscheinung, wie Feuer hinter Eisentüren, den heißen Seelenschmerz des Einsamen ahnen, der in ohnmächtiger Trauer am Grab von seines Volkes Freiheit steht; zur gewollten Schlichtheit der Stellung und der Manteldraperie, zum Gestus der fest verschlungenen Hände gibt das finstere Leben des Antlitzes den wirkungsvollsten Gegensatz.

Der Anblick geistiger Untätigkeit ist diesem regsamen Zeitalter unerträglich, die beschauliche Ruhe hat in der Porträtkunst keine Stätte mehr. So gilt es als Gesetz, daß für Bildnisse der Dichter und Philosophen ein Ausdruck der innerlichen Anstrengung zu wählen sei, der seelischen Spannkraft und des schweren Ringens mit dem Gedanken. In Menanders krankhaft sensibeln Zügen glaubt man die gestaltende Phantasie an der Arbeit zu sehen. In grübelndes Sinnen versunken starrt Poseidippos vor sich hin, den schwächlichen Leib in den breiten Sessel zurückgelehnt. Chrysippos wird in der wachen Haltung des scharfen Aufmerkens dargestellt, mit vorgebeugtem Oberkörper und lebhaft mit den Fingern rechnend. Und dann jene Kraftgestalt des leierspielenden Sängers ⟨Kopenhagen, früher Sammlung Borghese⟩, neben der ihr älteres Gegenstück, der Anakreon, so sonderbar zahm und matt erscheint: mit einer drängenden Vehemenz, wie sie die Klassik nicht kannte, fällt der greise Hitzkopf in die Saiten, vom Feuer der Leidenschaft ergriffen und völlig im Bann der Inspiration. Gibt bei diesen Sitzstatuen die seelische Anteilnahme und geistige Energie sich schon in der lebhaft wechselnden Stellung, im unruhigen Zug der Gewandfalten kund, so bleibt doch der Gesichtsausdruck in allen Fällen der Hauptträger der Stimmung, wie schon ein Blick auf die nur im Kopftypus überlieferten Werke lehrt. Das unter der falschen Bezeichnung «Seneca» bekannte, in zahlreichen Wiederholungen vorhandene Dichterporträt, aus erheblich jüngerer Zeit freilich als die genannten Beispiele, läßt alle Minen springen; das lamentierende Pathos wird durch die schrill kreischende Formensprache noch verschärft, und schon das heftig Gereizte dieser jähen Kopfwendung gibt dem Werk ein quecksilberig quälerisches Leben. Und im Idealbildnis Homers zaubern, unbeschadet der

monumentalen Ruhe ſeiner Haltung, eine Fülle feinſter Unregelmäßigkeiten im Bau des Geſichts und ſeiner lockeren Umrahmung, ein leiſes Zucken in Stirn und Wangen und um die bewegten Lippen das Wetterleuchten des Genius hervor, und dem heiſchenden Suchen der erloſchenen Augenſterne eröffnet ſich in grenzenloſer Größe eine viſionäre Welt. Auch hier haben wir es mit einer Schöpfung des jüngeren Hellenismus zu tun, aber die Tendenz nach geiſtiger Durchdringung wird gleich zu Beginn der ganzen Stilperiode geweckt; ſchon die Münzbildniſſe der Diadochen verraten, trotz der reinen Profilanſicht, durch die Hebung von Kopf und Blick und das lebhafte Spiel der Locken einen ſtürmiſchen Bewegungswillen.

Auch an der Welt des Überirdiſchen geht das Rauſchen der Begeiſterung nicht ſpurlos vorbei. Es iſt nicht mehr die majeſtätiſche Ruhe und Feierlichkeit, die man vom Götterbild verlangt; ſtatt des Bleibenden ſoll nun jenes Fluidum ſeeliſchen Lebens zum Worte kommen, das wandelbar und der Steigerung fähig iſt. Die Olympier ſind menſchlichen Empfindungen und Leidenſchaften unterworfen, und ihre Sinne ſind auch Sinne. Hinreißend ſchön in ſeinem ſchwingenden Enthuſiasmus iſt das «muſikaliſche Geſicht» des faſt knabenhaft jugendlichen Apoll ⟨Kopf im Brit. Muſeum⟩. Und ebenbürtig ſtellt ſich ihm zur Seite der ſo berühmt gewordene Frauenkopf aus Pergamon, mit den Augen voll feuchtem Glanz und den bebenden Lippen; wohl erinnert hier die weiche und maleriſche Behandlung der Form an Skulpturen des vierten Jahrhunderts, die Beſeelung aber iſt neu und ohne Beiſpiel in der älteren Kunſt, von einer ungeheuren Gewalt des Ausdrucks. Bei ganzfiguriger Darſtellung greift dann auch die pathetiſche Geſte machtvoll mit ein. Nicht ſelten bringt ſie etwas Aufreizendes in das Bild, und die laute theatraliſche Art, wie der Poſeidon von Melos vor das Publikum tritt, hätte eine andere Zeit ſich ſchwerlich gefallen laſſen.

Ein Wort verdienen noch die dekorativ verwendeten figürlichen Typen des Kunſthandwerks und der Architektur. Die zierlichen Metallbeſchläge in Geſtalt von Tierköpfen oder Protomen, die wir an Möbeln, Geräten, Waffenſtücken in reicher Auswahl finden, laſſen ſich keine Möglichkeit momentaner Lebensäußerung entgehen: die Pferde wiehern, ſchütteln die Mähne, die Hunde kläffen und bellen, wie grimmig gebärden ſich Löwe und Stier! Ein beliebtes Schmuckmotiv iſt die Theatermaske mit ihren bald leidvoll erregten, bald grotesk verzerrten Zügen. Das Gorgoneion verliert die ſtarre Fratzenhaftigkeit und ſucht durch den rollenden Blick, durch das Geziſch und Gezappel des Schlangenhaars zu ſchrecken. Auf dem Schalenboden des koſtbaren Tafelgeſchirrs entfaltet das Reliefemblem ein ſprühendes Leben; das Berliner Antiquarium beſitzt in einem Silbermedaillon aus Miletopolis ⟨Fig. 53⟩ ein Prachtſtück dieſer Art: den bärtigen Kopf eines halbtieriſchen Waldmenſchen von wildeſtem Ausſehen, unter deſſen gebuckelter

Stirn und buschigen Brauen ein drohendes Augenpaar mit unheimlichen Lichtern funkelt. Und angesichts des marmornen Tritons im Vatikan ⟨Fig. 52⟩, der mit seinem ⟨schlechter erhaltenen⟩ Gegenstück zweifellos einer dekorativen Komposition entstammt, fühlt man sich an Gustav Floerkes schöne Worte über Böcklins Triton erinnert. «Der Mann, tierartig menschenähnlich, schaut mit großen, sehnsüchtigen Augen — mit was für unvergeßlichen Augen — ins Weite. Sehnt er sich ein Mensch zu sein, ein armseliger, furchtsamer, aber Gott ähnlicher Mensch . . .? Sehnt er sich nach einer Seele oder nach der verlorenen Seligkeit, denn die Wassermänner, glaube ich, sind verdammt . . .? Haben diese Augen vor dem Sturz der Engel Gott geschaut — seine Herrlichkeit und seinen Zorn? Denn es sind mehr als Menschenaugen? Ich muß gestehen, bester Leser, ich weiß es nicht, warum sich dieser tierische Leib so krampfhaft an den Felsen klammert, während die menschliche Seele in ganz anderen als Sturmesnöten in den gegenwartsvergessenen Augen zittert.» Auch unser hellenistisches Seegeschöpf, in dessen brünstig begehrlichem Aufblick der ganze melancholische Zauber des Meeres schillert, hat noch jedem Betrachter die gleichen Fragen gestellt. Es wäre müssig, einer Antwort nachzusinnen. Es ist eine Impression dieser unruhvoll leidenschaftlichen Kunst, die überall das flüchtige vergängliche Leben aufzufangen sucht, wie es als Licht und Sonnenschein über Boden und Wände, und als ein unbestimmbares plötzliches Etwas jäh über das Antlitz der Menschen huscht.

Man kann schließlich auch von einem Temperament des Sehens sprechen, das nicht in subjektiven Stimmungen begründet ist, sondern in einer nervösen Veranlagung der Sinnesorgane. Der hellenistische Mensch besaß diese Eigenschaft in hohem Grade. Man meint es schon den Köpfen dieser Kunst anzusehen, ihrem aufgeregten Blick: die Art des Schauens ist eine andere geworden, das Auge verlangt nach Zerstreuung, und im Gesichtsfeld soll es lebendig und unruhig zugehen. Es mag genügen auf ein einzelnes, besonders sprechendes Symptom dieser Erregtheit hinzuweisen. Wir meinen die führende Rolle, welche im Kunsthandwerk das Reliefgeschirr eingenommen hat Statt des glatten Vasenkörpers mit den sanft gerundeten Flächen und dem ruhig spiegelnden Firnisglanz liebt man nun die geriefelte oder buckelig bewegte Wölbung, wo die Formen vor- und zurückschnellen in raschem Wechsel. Gleichviel aus welchem Stoff, aus Blech, Glas oder Ton: die Gefäßwandung erhält Stoß auf Stoß, und nun hüpfen behende die Lichtfunken über die Erhebungen hin. Eine durchsichtige Metallglasur, die sich großer Beliebtheit erfreut, läßt neue koloristische Effekte zu und entfesselt ein blitzendes Leuchten. Natürlich greift die Bewegung in erster Linie auf die Malerei über, schon ihre lockere Pinseltechnik mußte zu kecken Sprüngen verleiten, aber auch Plastik und Architektur gehen auf den hastigen Rhythmus ein, überall schleudern die Massen hin und her. Bald drängt die Fassade ihre Pfeiler und Risalite

mit energischem Ruck dem Beschauer entgegen, bald reißt sie die Wand in die Tiefe und krümmt sie zur Nische. Ein anderes Moment verwandter Art: der Hang zur spiraligen Drehung. Die Spangen, Griffe und Gefäßhenkel, selbst der dicke Säulenschaft werden durch eine schraubenartige Torsion ihrer Kerben in wirbelnde Unruhe versetzt, unaufhörlich gleitend, in kühner Schräge surrt die Linie rings um das Objekt und zerrt das Auge ihren Schlingen nach. Mit denselben Mitteln sucht auch die figürliche Darstellung den Beschauer zu fesseln, die Gewandfalten umkreisen rotierend den Leib, der seinerseits schon im kräftigen Kontrapost der Glieder den Willen zur Drehung bekundet. Es kommt auch vor, daß durch ein Kreuzen der Diagonalen der Bewegungseindruck sich kompliziert, bei der Nike von Samothrake zum Beispiel, wo rauschende Faltenströme nach verschiedenen Richtungen quer übereinanderschießen.

3. Erkenntnisdrang und Illusion.

Der Natur möge er folgen, und nicht dem oder jenem Künstler: so soll der Ratschlag des Malers Eupompos gelautet haben, als der junge Lysipp ihn darum bat. Das Wort mag wahr sein oder von der Nachwelt frei erfunden, jedenfalls kennzeichnet es mit prägnanter Schärfe die Auffassung vom Ziel des künstlerischen Schaffens, welche Lysipp sich zu eigen gemacht und nach der er stets gehandelt hat. Er verläßt sich nur auf sein Auge, aber alles, was sich auf der Netzhaut spiegelt, muß auch im Bilde festzuhalten sein. Diese Erkenntnis ist neu, so selbstverständlich die Formulierung unseren Ohren klingen mag, für einen Griechen jener Tage, der aus der Schule strenger Bildgesetze kam, ist sie unerhört neu. Das Verhältnis zur Realität hatte jahrhundertelang unter dem Zeichen einer sehr wählerischen Gesinnung gestanden: nicht die Gesamtheit des Sichtbaren hat ohne weiteres Anspruch auf künstlerische Wiedergabe, und auch das einzelne Objekt muß immer erst so zurechtgestellt werden, daß es sich in den Rahmen als schön anerkannter Normen fügt. Mit der Lösung des Problems, wie sie der Apoxyomenos bietet, wäre das Publikum des fünften Jahrhunderts wahrscheinlich ganz und gar nicht einverstanden gewesen. Nach Bau und Körperformen eine Gestalt ohne Makel und von durchaus edeln Verhältnissen, unterscheidet sich dies Bild eines nackten Jünglings sehr wesentlich vom David Michelangelos und seiner «grundhäßlichen» Leiblichkeit. Indessen, so wie jener mit der derben Geste einer ungeschlachten Hand allem ins Gesicht schlägt, was früheren Generationen als bildgerecht und repräsentativer Schaustellung angemessen erschien, so bedeutet auch diese lysippische Statue den völligen Bruch mit den überlieferten Begriffen von der Würde der Kunst. Nicht bloß die Proportionen sind durchaus andere geworden und fügen sich überhaupt nicht mehr in ein System, und das Entscheidende ist auch nicht die Häufung naturalistischer

Details: aber schon das Motiv ist von einer fast erschreckenden Unmittelbarkeit der Anschauung, ohne das geringste Zugeständnis an jene harmonische Abgeklärtheit, welche die Klassik auch vom lebendigsten Geschehen verlangt.

Vom Standpunkt einer organischen Stilgeschichte ist es tief zu beklagen, daß gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts die Luxusgesetze des Demetrios von Phaleron dem üppig blühenden Zweig der attischen Grabmalkunst ein vorzeitiges Ende bereitet haben. Denn es ist hier eine Entwicklung gewaltsam zerschnitten worden, die allen Anzeichen nach vom traditionellen Idealismus weit abgeführt und die Sepulkralplastik Athens in eine ganz andere Bahn gelenkt haben würde. Die letzten Proben dieser sehr stattlichen Denkmälerreihe zeugen von einem völlig neuen Geist. Die Sammlung Barracco in Rom besitzt den Porträtkopf eines bärtigen Alten, der von einem solchen Monument — in der Art des bekannten Grabmals vom Ilissos ⟨Vater und Sohn⟩ — zu stammen scheint. Ein wundervolles Stück! Die Züge des finsteren, todernsten Gesichts vom Gram verzehrt, ergreifend in ihrem Ausdruck unsäglicher Trauer und dumpfer Hoffnungslosigkeit. Dabei hat man zum erstenmal den Eindruck, der nackten Lebenswahrheit gegenüberzustehen. Das Streben nach seelischer Vertiefung vereint sich mit einer bisher unerhörten Schärfe und Rücksichtslosigkeit der Bildnistreue. Nach seinem plastischen Stil ist der Kopf ein Werk der lysippischen Zeit, und die Demosthenes-Statue verliert etwas von ihrer Originalität, denn unser Fragment ist älter und nimmt alles schon vorweg; besonders in der Vorderansicht ist die Verwandtschaft der beiden Werke erstaunlich groß: die tiefliegenden, stark beschatteten Augen, die Falten in Wangen und Stirn, das Welke und Runzlige einer alternden Haut, das verwahrloste dünne Haar.

Mit diesem Hinweis haben wir das Wesentliche der neuen Porträtauffassung, die in den letzten Dezennien des vierten Jahrhunderts sich durchzusetzen beginnt, bereits kurz angedeutet. Von der Stimmung der Bildnisse sehen wir hier ab, davon war im vorhergehenden Abschnitt die Rede. Allein es handelt sich vor allem auch um ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur äußeren Erscheinungsform, als wir es von der klassischen Griechenkunst her gewohnt sind. Ungemein bezeichnend für diese Tendenzen ist, was uns Plinius über Lysistratos, den Bruder des Lysipp, berichtet: er habe als erster das Gesicht des zu Porträtierenden in Gips abgedrückt, aus der Hohlform einen Wachsabguß gewonnen, diesen retuschiert und so mit Hilfe eines mechanischen Verfahrens seine Konterfeis hergestellt. Dieser bedingungslose Anschluß an das Modell mit all seinen Zufälligkeiten und individuellen Merkmalen ist als eine Tat von einschneidender Wirkung zu bewerten, bedeutet sie doch den völligen Bruch mit den Richtlinien der gesamten früheren Menschendarstellung. Kein Künstler des fünften Jahrhunderts würde darauf

verfallen sein, das Antlitz eines Mitmenschen mit solcher Gründlichkeit Zug für Zug in Ton oder Stein zu übertragen; wäre dies geschehen, so hätte unser Publikum von Perikles dem Olympier doch wohl ein anderes Bild. Auch der Wahrheitsfanatismus eines Demetrios von Alopeke ⟨vgl. S. 142⟩ war zweifellos noch weit entfernt von der peinlichen Akribie dieses Realismus, der jetzt sich Gehör erzwingt. Man wird im Denkmälerschatz der vor-alexandrischen Zeit vergebens nach einem Kopf sich umsehen, der so lebhaft an das Aussehen einer Totenmaske erinnert, wie das eben erwähnte Bruchstück der Sammlung Barracco. Gewiß hieße es der hellenistischen Porträtkunst Unrecht tun, wollte man ihr Ideal bloß in einem sklavischen Nachzeichnen der Natur erblicken, in der täuschenden Wiedergabe des körperlichen Habitus. Allein während früher der Künstler alles unterdrückte und beiseite ließ, was für den Charakter der Persönlichkeit unwesentlich erschien, besteht nun die Aufgabe gerade darin, aus dem oft wirren und widerspruchsvollen Bild der Physiognomie, wie es tatsächlich ist, den ethischen Gehalt frei und klar hervorleuchten zu lassen. Es soll kein Hemmnis äußerer Art mehr geben, welches der Ausdruck des Geistigen nicht zu überwinden vermöchte, und selbst die Häßlichkeit des Wirklichen dient nur dazu, das Interesse für das darstellerische Problem in besonderem Grade zu reizen. Die Fürstenbildnisse hellenistischer Münzen und Gemmen verschweigen auch widerliche und abnorme Züge nicht; es gibt da Köpfe von abstoßender Derbheit, mit allen Merkmalen des brutalsten Egoismus oder einer stark sinnlichen Natur. Die Gesichter sind bald schwammig gedunsen, fett und feist, bald abgezehrt und von Furchen zerpflügt, mit spitzem Kinn und eingefallenen Wangen. Die Kleinheit des Bildformats und die bescheidene Reliefhöhe zwingen zu energischer Akzentuierung; oft hat man den Eindruck, als seien die Härten eines Profils mit Absicht übertrieben. Physische Mängel und Gebrechen, wenn irgend sie für Erscheinung oder Auftreten des Betreffenden charakteristisch sind, werden gewissenhaft registriert. Die schiefe Halshaltung Alexanders mag Lysipp in genialer Weise dazu benutzt haben, um das momentane Leben seines Porträts zu steigern, — aber schon der Umstand, daß eine derartige Anomalie, ob sie nun auf Angewöhnung oder auf krankhafte Anlage zurückgehe, im Kunstwerk Aufnahme finden darf, bedeutet eine Konzession an die launische Willkür der Natur, wie sie die Gesinnung des klassischen Zeitalters niemals gemacht haben würde.

Es erscheint angebracht, etwas ins Einzelne zu gehen. Das Substantielle des menschlichen Körpers ist nun Gegenstand lebhaftester Aufmerksamkeit und wird mit der sachlichen Objektivität des Forschers betastet und geprüft. Ganz nahe ist man an die Wirklichkeit herangetreten, so daß jede noch so geringfügige Einzelform dem Auge standhalten muß. Es geschieht nicht mehr, daß die Dinge ins Allgemeine sich verflüchtigen, alle Bestandteile des Organismus

sind in ihrer Eigenart erfaßt. Hier kommt es auf die letzte und feinste Behandlung der Oberfläche an, und die stumpfe Marmorkopie gibt von den Reizen des Originals nur zu oft einen sehr unvollkommenen Begriff. Schon deshalb gebührt dem bärtigen Porträtkopf aus dem Funde von Antikythera ⟨Fig. 54⟩ ganz besondere Beachtung, hat doch der lange Aufenthalt in der Meerestiefe der lebensprühenden Frische dieser Originalbronze nichts anzuhaben vermocht. Ist er häßlich, der Alte? der Beschauer weiß es nicht. Aus kleinen Augen blitzt ihn eine große Klugheit an, um den breiten Mund zuckt es wie von überlegenem, doch gutmütigem Spott. Aber abgesehen von diesen psychologischen Finessen: wo gibt es im bisherigen Verlauf der Kunstgeschichte eine so überwältigende Unmittelbarkeit des sinnlichen Eindrucks? Die Darstellung des Haares zeugt von genialer Meisterschaft. An den verschiedenen Stellen des Kopfes ist es in ganz verschiedener Weise charakterisiert; in dicken Zotteln lastet es über Stirn und Schläfen, in dünnen Büscheln krauft es sich an den Brauen, das Untergesicht rahmt eine weiche, matt glänzende Lockenmasse ein, und die differente Art der plastischen Ausführung — unten ist das Gewächs in lauter einzelne Fäden von zartester Bildung zerlegt, während es auf dem Schädel zu schweren Klumpen geballt erscheint — gibt dem Haupt- und dem Barthaar ein andersfarbiges Aussehen. Und doch ist es überall wieder dieselbe Materie, locker und geschmeidig bewegt, und «man kann überhaupt nichts weiter von ihm aussagen, als daß es Haar ist» ⟨W. Klein⟩. Die Bronze dürfte aus dem dritten Jahrhundert stammen; es gibt eine ganze Reihe marmorner Porträtköpfe, die auf Vorbilder derselben Zeit zurückgehen, und wo der ungepflegte Haarwuchs, der bei der Boheme der Philosophen damals Mode und das stolze Zeichen vorurteilsfreier Lebensart war, mit den gleichen Mitteln zur Anschauung gebracht wird. Den entscheidenden Schritt aber hat hier, wie in so vielen anderen Dingen, die Initiative des Lysipp getan; von ihm heißt es, er habe viel zur Förderung der statuarischen Kunst beigetragen, indem er das Haar plastisch wiedergab ⟨Plinius 34, 65: capillum exprimendo⟩. In der Tat bedeutet der Kopf des Apoxyomenos einen gewaltigen Fortschritt über alles früher Geleistete hinaus; es ist als müsse man das bewegliche Gemenge der Locken mit den Fingern durchfahren können. Die Angabe der Brauen war bisher der Bemalung überlassen gewesen, der Hellenismus gibt sich nicht mehr damit zufrieden, und gelegentlich wird selbst das Achselhaar ⟨Marsyas, Giganten⟩ mit dem Meißel herausziseliert.

Den zuletzt genannten Beispielen mag man auch entnehmen, daß nicht die Porträtkunst allein sich diese verblüffende Naturwahrheit zur Pflicht macht. So gewiß uns in der Bronze von Antikythera ein Bild nach dem Leben geboten wird, wie es zuverlässiger und genauer gar nicht auszudenken wäre, so begegnen wir doch demselben Grad von delikatem Stoffgefühl auch da, wo es um freie Phantasieschöpfungen sich handelt. An dem herrlichen Dä-

monenkopf des Berliner Schalenreliefs (Fig. 53) ist das wilde Gewirbel eines mähnengleich üppigen Haars ins Groteske gesteigert, allein es sind immer noch Daseinsformen, und jede Locke folgt mit ihrer Bewegung den Gesetzen natürlichen Wachstums. Dem vatikanischen Triton (Fig. 52) hängt das lange Haar wirr in Gesicht und Nacken hinein, die einzelnen Strähnen von der Nässe zusammengeklebt, wie man es beim Schwimmer beobachten kann, der soeben aus den Fluten auftaucht. In dieser kraftvollen Versinnlichung rein imaginärer Gestalten haben wir den Niederschlag von Kenntnissen, die nur durch schärfste Beobachtung und intime Vertrautheit mit der Natur zu erwerben sind. Und hier fühlt der Hellenismus sich zu Hause wie keine andere Zeit, aus den Schätzen seines sicheren Wissens erschafft er sich eine phantastische Geisterwelt, die doch voll gesunden Lebens ist und ganz durchtränkt mit dem Saft der Erde oder mit warmem Menschenblut. Wir kennen majestätischere Götterbilder, aber niemals ist das Wesen des Meeresbeherrschers anschaulicher und überzeugender verkörpert worden als im Kopf des Poseidon Chiaramonti (Vatikan), dessen Vorbild mit Bestimmtheit der lysippischen Epoche zugeschrieben werden darf. Wie originell und so ganz persönlich wirkt dieser Kopf mit dem wachen Ausdruck, dem behutsam forschenden Blick des erfahrenen Schiffers. Vom Sturmwind zerwühlt und durcheinandergeworfen, flattert das ungepflegt lange, feuchte Haar, die Haut ist lederartig fest und zäh und erweckt die Illusion, als habe man das stark gerötete Gesicht eines alten «Seebären» vor Augen (H. Bulle).

Gerade die sinnliche Charakterisierung der Haut darf zu den wichtigsten Errungenschaften dieser Periode zählen. Merkwürdig: es ist ja immer noch derselbe Stein, der vom Bildhauer benutzt wird, das Werkzeug ist das alte geblieben. Wohl mag im Verlauf eines langen Entwicklungsprozesses der Mensch nach seiner physischen Erscheinung sich gewandelt haben, — der Stoff, aus dem er gemacht ist, bleibt sich ewig gleich. Allein im Spiegel der Kunst erfährt nun dieser Stoff des menschlichen Leibes Veränderungen einschneidendster Art. Der polykletische Doryphoros und der Apoxyomenos des Lysipp stellen uns beide den athletisch durchgebildeten Männerkörper einer bestimmten Altersstufe vor, aber ist es wirklich dieselbe Haut, welche sich über die schwellenden Muskeln spannt: dort glatt und straff an der Unterlage haftend, mit ihr eins und untrennbar, hier eine lockere, bewegliche, überall verschiebbare Decke? Ein neues Materialempfinden hat diesen Wechsel in der Wiedergabe der Körperfläche herbeigeführt, eine konkretere Vorstellung von der Substanz und der physiologischen Beschaffenheit der Haut. Die überlebensgroße Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers im Thermenmuseum zu Rom (Fig. 51) übertrumpft mit ihren heftigen Akzenten um ein Beträchtliches den gehalteneren Realismus der lysippischen Figur, und doch bedeutet sie nur eine Etappe weiter auf der Bahn, welche der sikyonische

Meister als erster mit zielbewußter Energie beschritten hat. Es sind nun immer Menschen, die ihre Kleider abgeworfen haben und mit allen Kennzeichen und individuellen Besonderheiten ihres leiblichen Habitus nackt im scharfen Licht der Sonne stehen. Wo eine betonte Porträthaftigkeit der Gesichtszüge hinzukommt, wie bei unserer Bildnisstatue, drängt sich die naturalistische Tendenz des Kunstwerkes dem Beschauer mit verdoppelter Stärke auf.

Je nach Alter, Geschlecht und Lebensweise muß der Anblick der Haut ein anderer sein, aber jene konventionelle Unterscheidung, mit welcher die Kunst sich so lange begnügt hat, ist dieser neuen Zeit zu allgemein und oberflächlich; sie sucht nach bezeichnenderen Ausdrucksmitteln, und ihre Wahl trifft sie von Fall zu Fall. Was die Malerei anbelangt, so hat bereits die reife Klassik den stereotypen Farbenwechsel in der Darstellung von männlichen und weiblichen Figuren überwunden; denn die großen polychromen Lekythen aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, welche in gewissem Sinne noch daran festhalten, haben ihre technischen und dekorativen Sonderbedingungen und zählen hier nicht mit. Die Tafelmalerei — nach den freilich spärlichen Zeugnissen zu urteilen, die uns erhalten sind — charakterisiert den Frauenleib nicht bloß durch hellere Färbung, sondern durch eine diskretere Verwendung der Schraffur: damit wird nun wohl, im Gegensatz zum männlichen Inkarnat, eine lichte Gesamterscheinung erzielt, indessen ist die illusionistische Wirkung auch dementsprechend geringer, die Gestalt erreicht nicht denselben Grad von Körperlichkeit. Ein Gemälde hellenistischen Ursprungs verfällt in diesen Fehler nicht. Es ist ein Kontrast von beinahe übertriebener Schärfe, wenn auf pompejanischen Bildern die blasse Haut der Liebesgöttin sich an die sonnenverbrannte, tiefgedunkelte des Ares schmiegt: allein die plastischen Werte halten einander die Wage, beide Körper sind kräftig durchmodelliert, jeder auf seine Art. «Achill auf Skyros» ⟨Fig. 55⟩ enthält eine ganze Stufenleiter von Nuancen: das in der Stubenluft erblühte, zarte und doch männlich feste Fleisch des jungen Helden hebt sich mit seinem strahlenden Leuchten wirkungsvoll von der Kupferfarbe der wettergestählten Kriegsgesellen ab, und in das bewegte Durcheinander bringt der Schimmer des entblößten Mädchenkörpers im Hintergrund noch eine weitere Note. Die Unterschiede beruhen nicht auf dem Kolorit allein, sondern auf einer differenten Art der Pinselführung; rein technisch muß die Wölbung eines Armes, eines Knies eine andere Wiedergabe erfahren, und was dort mit starken Strichen erfaßt wird, rundet sich hier in sachte gleitendem Zug, in allmählichen Übergängen von unendlicher Weichheit. Allein das Licht spielt auf der seidig glänzenden Haut des einen wie auf der metallisch blanken des anderen in derselben Weise, und alles trägt zum lebhaft sinnlichen Reiz des optischen Totaleindruckes nach Kräften bei.

Der Skulptur mag es nicht leicht fallen, mit ihren Mitteln dieſen Eindruck unmittelbarer Naturtreue zu erwecken, beſonders da ſie den billigen Notbehelf einer realiſtiſchen Färbung mit der Zeit immer entſchiedener verſchmäht. Über die Rolle, welche am pergameniſchen Altar der Bemalung zukommen mochte, ſind wir ſehr ungenügend unterrichtet, viel ſchlechter als bei den Relieffrieſen der archaiſchen und klaſſiſchen Periode; indeſſen hat es den Anſchein, als ob für die Entfaltung einer intenſiven Farbigkeit hier überhaupt kein rechter Platz mehr ſei: ſo ſehr hat das plaſtiſche Element die Führung an ſich geriſſen. Das Intereſſe iſt ganz und gar auf ein Präparieren der Marmoroberfläche im Sinne einer möglichſt überzeugenden Stoffimitation eingeſtellt, und die Virtuoſität der Meißeltechnik hat eine ſeltene Höhe erreicht. Der Stein ſchillert in allen Tönen, nimmt bald ein körnig gerauhtes Ausſehen, bald das einer ſpiegelnden oder einer ſtumpf neutralen Fläche an. Gerade die Behandlung der nackten Körperpartien iſt in dieſer Hinſicht äußerſt lehrreich. Man ſchreite den pergameniſchen Gigantenfries ab: da haben wir den prachtvoll runden Palma Vecchio-Nacken der reitenden Selene, das vielbewunderte Bein der Jägerin Artemis mit ſeiner glatten Wade — neben der gerunzelten, von Adern und Sehnen gewellten Haut monſtröſer Ungeheuer. Entſcheidend iſt ja nicht der Charakter der Haut allein, ſondern ihre verſchiedenartige Polſterung mit Fleiſch- und Fettmaſſen, und bei ganz entſprechender Körperhaltung kann daher der Anblick ein völlig abweichender ſein. Der meſſerſchleifende Skythe der Marſyasgruppe ⟨Fig. 60⟩ und die aus zahlreichen Kopien bekannte, im Bade kauernde Aphrodite entſtammen ungefähr derſelben Zeit ⟨3. Jahrh. v. Chr.⟩ und verwenden das gleiche Hockmotiv; während nun der gebogene Leib des Schleifers Knochen und Muskeln mit harten Kanten gegen die ſchwielige Haut drücken läßt, finden wir bei der Badenden ein elaſtiſches Geſchiebe von lauter Weichteilen, und nicht bloß das Skelett, auch der geſamte Muskelapparat läßt ſich unter der hüllenden Fettſchicht nur ahnen. Was es um einen ſinnlich empfundenen Körper ſei, kann ſchon die Modellierung einer Einzelheit lehren. Man vergleiche die vom Gewand entblößte Schulter des Mädchens von Antium ⟨Fig. 58⟩ mit derjenigen des Mannes auf der Neapler Grabſtele ⟨Fig. 31⟩: erſt der Hellenismus hat ein Gefühl dafür, daß auch bei einem leichten Anpreſſen des Oberarmes die Maſſen in Bewegung geraten, ſich ſtauen und wölben müſſen.

Es iſt ſchwer zu ſagen, ob dieſe Kunſt für die Schilderung einer beſtimmten Altersſtufe vorzüglich begabt ſei, und für welche; im Grunde genommen kann ſie alles, und es gibt keine Aufgabe, womit ſie ernſtlich in Verlegenheit zu bringen wäre. Die Eigenart des Kindeskörpers hat erſt ſie vollkommen erfaßt. Mag auch das praxiteliſche Zeitalter hierin alle älteren Verſuche bei weitem überholt haben, mit den helleniſtiſchen verglichen nehmen ſich ſeine

Kindergeſtalten immer noch fehlerhaft und unwahr aus. Mit einem Ruck gleichſam hat dieſe neue Zeit die Dinge eingerenkt, und nun kann man ſie auch beim richtigen Namen nennen. Was beim Dionysosknäblein des Praxiteles noch weiche Rundung aus einer nicht genauer charakteriſierten Maſſe war, hier iſt es praller Speck, mit tiefen Einſchnürungen zwiſchen den einzelnen Wülſten. Beiſpiele bieten ſich in Menge; allbekannt iſt die drollige Gruppe des «Knaben mit der Gans», die Marmorkopie nach einer Bronze des Boëthos von Kalchedon, aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr.; ähnliches kommt auch ſonſt vor, ſogar als Gegenſtand frommer Weihung. Und dann jene große Schar geflügelter pausbäckiger Putten, die nun mit einem Male die Welt durchgaukeln: wohl ſind es Engel, aber ſehr aus Fleiſch und Blut, und ſichtlich kaum der Muttermilch entwöhnt; die unfertigen Proportionen, die quammigen Formen von Leib und Gliedern ſind durchaus diejenigen des erſten Lebensalters. Der praxiteliſche Sauroktonos iſt gewiß ein herrliches Exemplar des Knabenkörpers, ſtellt man aber den jugendlichen Dionysos des Neapler Muſeums ⟨Fig. 62⟩ daneben, ſo löſt der Anblick der letzteren Figur ſofort eine Empfindung unmittelbarer Wirklichkeitsnähe aus, während die Statue des vierten Jahrhunderts etwas Unſinnliches behält; zart und weich will auch die helleniſtiſche Plaſtik den Torſo haben, aber es iſt ein anderer Begriff von Zartheit, und Bruſt und Bauch werden ſo durchgeknetet, daß man die fleiſchige Subſtanz unausgeſetzt zu ſpüren bekommt. Andererſeits werden nun mit derſelben Sicherheit auch die Zeichen des Alterns und des Verfalls erſpäht und feſtgehalten; Bildwerke wie die trunkene Alte, die Statuen bejahrter Fiſcher und Landleute, oder manche Porträts und Idealbildniſſe von Greiſen dürfen zum Beſten gerechnet werden, was in der Schilderung des welkenden Körpers von der Kunſt überhaupt geleiſtet worden iſt. Hier beſchränkt ſie ſich keineswegs darauf, vereinzelte Stirnfalten und Krähenfüße in den Stein zu graben, wie das früher wohl geſchah, ſondern die abgenutzte, ſpröde und riſſig gewordene Haut hat ein verſchrumpftes Ausſehen bekommen und hängt, weil die Fettunterlage geſchwunden iſt, ſchlaff und haltlos über dem mageren Fleiſch.

Das alles ſind Dinge, deren Urſachen ſich einem aufmerkſamen Auge auch ohne weitere Nachprüfung erſchließen; ihre Wiedergabe im Kunſtwerk iſt nur eben ein Beweis dafür, daß dieſe Zeit der Welt des Konkreten überhaupt erhöhte Beachtung ſchenkt. Allein das Studium der organiſchen Natur macht nun bei dieſen Erkenntniſſen nicht halt; zum erſten Male regt ſich das Bedürfnis, auch in die Funktionen des Muskelapparates Einblick zu gewinnen. Schon die Heraklesbilder der lyſippiſchen Kunſt verraten eine ſehr klare Vorſtellung von jenem Getriebe im Körperinneren, das noch dem fünften Jahrhundert als etwas durchaus Rätſelhaftes, Unerklärliches vorgekommen ſein dürfte; der jüngere Hellenismus vollends überraſcht uns mit einer reſtloſen

Beherrschung des gesamten anatomischen Baues. Nicht umsonst hat der borghesische Fechter in den Gipsklassen unserer Kunstakademien jahrzehntelang sein Wesen treiben dürfen, denn an seinem gleichsam enthäuteten Körper läßt sich der Bewegungsvorgang bis in die letzten Verzweigungen des Sehnen- und Muskelsystems verfolgen. Von der sicheren Hand des geschulten Kenners wird hier das komplizierteste Gefüge, welches die Schöpfung ersann, Faser für Faser kunstgerecht zergliedert. Man wird für das pedantische Verweilen bei reinen Wissensproblemen, das einem unbefangenen Kunstgenuß gewiß recht wenig zuträglich ist, nicht den Künstler allein verantwortlich machen dürfen; es ist der Forscherdrang der ganzen Zeit, der vom Bildwerk genauesten Aufschluß über alle Einzelheiten des Erkennbaren verlangt. Was emsige Gelehrtenarbeit auf dem Sezierboden des Museums von Alexandrien und der pergamenischen Anatomenschule ans Licht der Sonne gebracht, ist Gemeingut der gebildeten Welt geworden; die Ptolemäer selbst geben das Beispiel und kämpfen gegen Vorurteil und Abscheu an, die bisher der Erörterung dieser Fragen hemmend im Wege gestanden. Im Typenschatz der hellenistischen Reliefkeramik ist das menschliche Skelett ein gar nicht seltenes Motiv, und es sind recht ulkige Situationen, in denen es uns hier entgegentritt. Der Knochenmann auf dem Becher macht niemandem mehr bange; und man ekelt sich auch nicht, denn man trinkt daraus.

Die Nachricht von Versuchen der Vivisektion an zum Tode verurteilten Verbrechern klingt keineswegs unglaublich. Und das Bild des gefesselten Prometheus, dessen Leib in nervöser Erregung sich windet ⟨pergamenische Gruppe⟩, oder des von Todesschmerzen gemarterten Laokoon, an dem jede Fiber zu beben scheint, legt in der Tat die Vorstellung nahe, als sei das konvulsivische Zucken der Muskeln unter der Haut für diese Künstler kein Geheimnis mehr. Mit einer streng wissenschaftlichen Neugier, mit nüchtern kritischem Auge wird das Hämmern und Klopfen im Inneren des Mechanismus verfolgt, und das Interesse für pathologische Vorgänge ist so stark, daß es alle ästhetischen Bedenken aus dem Felde schlägt. Bei der Schindung des Marsyas ist der Prozeß schon in ein Stadium eingetreten, wo Sehnen und Haut des aufgehängten Körpers bis zum äußersten verzerrt und gespannt erscheinen und das Gefüge des Rumpfes zu zerreißen droht; und das alles wirkt um so krasser, als dicht neben diese anormal gestreckte Gestalt die zusammengekrümmte des kauernden Sklaven gerückt ist. Bei der Wiedergabe von Körperverletzungen beschränkt sich der Künstler nicht mehr auf eine lässige Andeutung, wie sie der idealisierenden Richtung der Klassik allezeit genügt hat; man muß den Finger in die Wundmale legen können, wenn man die Sache glauben soll. Die Ränder der Wunde klaffen, und das Blut schießt in Strömen heraus; so bei den sterbenden Soldaten der pergamenischen Schlachtdenkmäler ⟨Fig. 50⟩. Mit einer schon widerwärtigen Aufdringlichkeit

ſtellt der bronzene Fauſtkämpfer ⟨Thermenmuseum, Rom⟩ ſeine Schmiſſe zur Schau. Hier ſind nun wirklich einmal die verſchwollenen Pankratiaſtenohren zu ſehen, die ſonſt in der archäologiſchen Literatur eine unnötig große Rolle ſpielen. Das eine Auge und die Naſe ſind durch Schläge verunſtaltet, die Haare des Schnurrbartes von geronnenem Blut verklebt. Ferner iſt die Haut an vielen Stellen aufgeriſſen, und aus den friſchen Wunden ſickert noch da und dort ein Tropfen Blutes: aus einer beſonderen Maſſe, vermutlich reinem Kupfer, plaſtiſch hergeſtellt, ſo daß die dunkelrote Farbe vom gelben Ton des Erzes grell ſich abheben mußte. Man erinnert ſich ähnlich naturaliſtiſcher Effekte an Kruzifixen und Märtyrerfiguren des 17. Jahrhunderts, welchem die Periode des Hellenismus in ſo mancher Beziehung nahe verwandt erſcheint.

Es iſt ſehr wohl denkbar, daß die Art, wie dieſe Kunſt das Gewandproblem zu löſen pflegt, dem klaſſiſchen Geſchmack grundſätzlich widerſtrebt haben würde. Das Vortäuſchen wirklichen Stoffes, wie es nun immer aufs neue verſucht wird, iſt nicht bloß eine Frage des Könnens, der rein techniſchen Fertigkeit, ſondern es hat zur Vorausſetzung, daß der illuſioniſtiſche Effekt überhaupt als das Ziel künſtleriſchen Schaffens empfunden werde. Die helleniſtiſche Zeit iſt ganz durchdrungen von dieſer Auffaſſung. Auch künſtleriſch minderwertiges Gut unterſcheidet ſich von den Schöpfungen anderer Perioden durch ſeine ausgeſprochen materielle Phyſiognomie und hat vor ihnen den äußeren Schein der Wahrheit voraus. Der Boden Kleinaſiens hat uns zahlreiche Proben dieſer Stilrichtung geſchenkt: neben der Maſſe pergameniſcher Skulpturen viele Statuen und Grabreliefs aus der Umgebung von Smyrna und aus den Städten im Maeandertal. Aber auch die Kopiſten haben ſich bemüht, dieſe eigenartige Stoffbehandlung nachzuahmen. Wir denken vor allem an die erhaltenen Repliken jener helleniſtiſchen Muſenſtatuen, welche auch dem Archelaos von Priene für ſeine «Apotheoſe Homers» ⟨Fig. 49⟩ als Vorbilder gedient haben. Sogar an den kleinen und mit geringem Feingefühl gearbeiteten Figuren des Reliefs iſt das Raffinement der Gewandanlage, welches die Originale ausgezeichnet haben muß, wenigſtens angedeutet.

Die Transparenz eines feinen Gewebes kommt hier mehrmals zum Ausdruck, am augenfälligſten beim dünnen Schleiertuch der Polyhymnia links neben Apoll. Ein durchſichtiges Kleid wird von der älteren Kunſt in der Weiſe wiedergegeben, daß der zarte Stoff von der feſten Unterlage ſozuſagen aufgeſchluckt wird, er klebt ſich, als ſei er mit ihm verwachſen, an alle Wölbungen der Körperformen an und läßt ſie wie nackt erſcheinen. Die Neuerung des Hellenismus beſteht nun darin, daß der Überwurf die Geſtalt tatſächlich «verſchleiert», nur an einzelnen Stellen mit ihr oder den Faltenrücken eines derberen Untergewandes in Berührung kommt, im übrigen durchaus den Charakter einer bald ſtraff geſpannten, bald frei hängenden und loſe bewegten

Hülle wahrt. Der Zug der verschiedenen Kleiderlagen läuft gern in entgegengesetzter Richtung, das schwere Steilgefält eines Chitons wird von den streifigen Diagonalfalten eines sehr zarten Umschlagetuchs überschnitten, und aus diesem kecken Durcheinander ergibt sich dann ein ungemein reizvolles Spiel mit Gegensätzen und der Eindruck einer schillernden Unruhe. Und während die Klassik wohl zwischen gewichtigen und leichten Gewandsorten unterscheidet, auf die Frage nach dem Stoffcharakter derselben aber keine bestimmte Antwort gibt, wird jetzt Stück für Stück auf seine Materie hin untersucht, und das Resultat ist eine unerhörte Reichhaltigkeit und individuelle Mannigfaltigkeit des Kostüms. Man meint die Seide knistern zu hören, so täuschend ist die Eigenart vornehmer Frauengewänder mit ihren steifen Brüchen und ihrem kalten Glanz erfaßt. Sehr beliebt ist ein kreppähnlich gerippter Stoff mit enggedrängten, sich kräuselnden Fältchen ⟨vgl. das Mädchen von Antium, Fig. 58⟩, und er nimmt sich um so subtiler aus, wenn unmittelbar daneben die stumpfe Fläche eines dicken Wollmantels steht. Die Angabe der Liegefalten spielt eine große Rolle. Man hat beobachtet, daß ein Gewand, das erst sauber gefaltet und zusammengelegt war, noch eine Weile die Spuren dieser Aufbewahrung sichtbar sein läßt: die Bruchstellen bleiben stehen, je nach der Natur des Stoffes als scharfe Kanten oder als breitere, gerundete Wülste. Dieses Faltennetz erhöht die illusionistische Wirkung einer Draperie und bereichert zugleich das Bild, indem es die Eintönigkeit der ungeteilten Fläche aufhebt ⟨das Tischtuch auf Lionardos Abendmahl!⟩, die Skulptur des dritten und zweiten Jahrhunderts macht sich diese Erkenntnis gern zunutze.

Wenn nun selbst Nähte und Säume eines Gewandes, der Fransenbesatz seiner Ränder und der Bund am Halse plastisch verdeutlicht werden, so erreicht die Darstellung bisweilen einen Grad von trockener Sachlichkeit, der dem künstlerischen Eindruck leicht verhängnisvoll werden kann. Von jeher hatte man die gewirkten Muster eines prunkvollen Ornats mit liebevoller Sorgfalt eingeritzt und ihre farbige Buntheit getreulich kopiert; jetzt aber muß sogar das feine Relief gestickter Ornamente mit dem Meißel sich herausbringen lassen ⟨Mantel von Damophons Demeter-Statue in Lykosura; Teppichbehang eines Sitzes aus Pergamon, Berlin⟩, so daß man auch bei geschlossenen Augen sämtliche Einzelheiten des erhabenen Dekors durch bloßes Abgreifen der Marmoroberfläche festzustellen vermag. Was die realistischen Tendenzen dieser Kunst von allen ähnlichen Bestrebungen anderer Stilstufen unterscheidet, ist ein ausgeprägter Sinn für die Zusammensetzung aus verschiedenartigen Stoffelementen, selbst beim unscheinbarsten Objekt, und die ganz individuelle Behandlung, die jedes Detail danach erfahren muß. Auch ohne alle Vorkenntnisse wird das moderne Publikum den Fechterhandschuh des bronzenen Faustkämpfers sofort verstehen; man sieht es, daß er aus harten Holzreifen, aus ledernen Riemengeflecht und weichem Fellbesatz besteht: so einwandfrei

und unmittelbar überzeugend sind hier die gegensätzlichsten Qualitäten zur Anschauung gebracht. Dem Künstler macht es sichtlich Freude, das Schuhwerk einer Figur vollkommen wirklichkeitsgetreu zu geben, mit der mehrfachen Sohlenschicht und dem oft überreichen Reliefschmuck aus gepreßtem Leder, mit seinen metallenen Buckeln und Schnallen und sämtlichen Kniffen eines komplizierten Schnürsystems ⟨vgl. Fig. 62⟩.

Alles was irgendwie Tastwert besitzt, hat auch Anspruch auf bildliche Wiedergabe, nicht bloß durch Bemalung wie bisher, sondern in voller Körperlichkeit. Die technische Konstruktion der Dinge wird stets mit größter Umständlichkeit erläutert, man muß es im einzelnen verfolgen können, wie die Teile eines Möbels ineinandergefalzt sind, wie ein Wagen bespannt ist. Das Postament, welches die Nike von Samothrake zu tragen hat, stellt das Vorderteil eines Schiffes dar: die Siegesgöttin hat sich auf den Bug geschwungen, die Trompete angesetzt und schmettert ihre jubelnde Fanfare in die Welt hinaus. Man sollte meinen, daß eine summarische Schilderung des Schiffskörpers dem Bildhauer genügt haben müßte, bei der Kleinheit des Formates und der immerhin untergeordneten Bedeutung eines Sockelgliedes: aber nein, es ist eine ganz korrekte Nachbildung eines wirklichen Fahrzeugs geworden, ein hervorragender Kenner des antiken Seewesens hat diese Diere von Samothrake für das «lehrreichste und zuverlässigste Schiffsbild des klassischen Altertums» erklärt. Die Gürtelhölzer der Wände, die galerieartig seitlich ausladenden Riemenkasten mit dem gewölbten Dach und den Rojepforten, nichts ist vergessen, und dabei sind die Maßverhältnisse des Ganzen aufs gewissenhafteste beachtet. In gleicher Weise halten die Schiffsbilder des pergamenischen Telephosfrieses der fachmännischen Kritik stand, und einmal wird hier ⟨Bestrafung der Auge⟩ der Bau einer Arche vor unseren Augen vollzogen, und zwar so, daß alle Manipulationen der dabei beschäftigten Handwerker sich scharf kontrollieren lassen.

Das Griechenvolk hat sein ganzes Leben in einem Garten von zauberischer Schönheit zugebracht. Auf Kretas Feldern weckt heute noch der Frühling denselben üppigen Blumenflor, der in den Tagen der minoischen Frühzeit von der Kunst mit so heller Begeisterung gepriesen worden war. Die Natur hat hier nie aufgehört, ihren feenhaften Reichtum immer aufs neue auszubreiten. Und doch könnte es scheinen, als habe sie jahrhundertelang ganz umsonst geblüht. Es ist in früheren Abschnitten des Buches gezeigt worden, wie der Sinn für das Pflanzliche sich sehr bald fast völlig verloren hat. Unbeachtet und unbekannt stand das Veilchen auf der Wiese, und wo ist die Lilie hingekommen, die einst in der Malerei der Kamaresperiode mit so viel Stolz ihre schimmernde Pracht auf schlankem Stengel wiegte? Die klassische Kunst zeigt wohl wieder Verständnis für die Eigenart pflanzlichen Lebens im allgemeinen, aber ihr Interesse ist doch viel zu sehr von ganz anderen Dingen

in Anspruch genommen, als daß sie um individuelle Formen der Flora sich groß kümmern könnte. Das Gewächs spielt auf ihren Bildern eine durchaus untergeordnete Rolle, und niemals wird eine Blume einfach aus Freude an ihrem Dasein dargestellt. Im Hellenismus dagegen regt sich diese Freude mächtig. Auch da wo uns Blattwerk oder Frucht in rein attributiver Verwendung begegnen, ist für eine möglichst getreue Wiedergabe jeder Einzelheit gesorgt. Das Füllhorn der Erdgöttin am pergamenischen Altar, der Früchtekorb auf dem herkulanensischen Telephosbild sind Obststücke von glänzender Mache, und mit welchem Gefühl für den besonderen Charakter einer bestimmten Pflanzenart sind hier die Rosen im Haar der Nymphe, der Pinienbüschel des Satyrknaben gemalt! Den feuchten Glanz und Schimmer des Laubs vermag nun auch die Plastik in virtuoser Weise vorzutäuschen. An bekränzten Köpfen ‹z. B. Kentaur im Museo Chiaramonti, Vatikan› ist Blatt für Blatt eine Studie nach der Natur. Die metallenen Kränze, die in den Gräbern bisweilen das Haupt des Toten umgeben, erwecken den Anschein, als sei da wirkliches Gezweig in flüssiges Gold getaucht: die zarten Schwellungen der Blattfläche sind aufs liebevollste reproduziert, ihre sämtlichen Rippen und Nerven, und anstandslos läßt die botanische Spezies sich nach Linné bestimmen. Das gleiche gilt für die reichen Fruchtgehänge und Blumengirlanden, die ein beliebtes Motiv des hellenistischen Reliefdekors bilden. Ein Höchstes an sinnlicher Pflanzendarstellung leistet dann die Toreutik der Spätzeit in ihrem mit vollplastischem Laubgeranke verkleideten Silbergeschirr ‹Becher aus Boscoreale›, wo jede Beere wieder anders geformt ist, mit all den kleinen Defekten und leisen Abweichungen von der Norm, wie sie der launische Zufall erzeugt.

Eine aus borghesischem Besitz stammende Marmorstatue schildert die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum: es ist die Verbildlichung einer rein dichterischen Fiktion, phantastisch genug — und doch, so wie die Geschichte hier zur Anschauung gebracht wird, hat sie etwas Zwingendes, wirkt ganz glaubhaft: man meint es zu spüren, wie Stamm und Reiser mit dem Menschenleib verwachsen, wie der Saft des Holzes mit Blut sich mischt. Der Übergang von animalischer in vegetabilische Form bereitet dieser Zeit keine Schwierigkeiten, in Architektur und Kleinkunst gibt es Beispiele in großer Zahl für eine wohlgelungene Verbindung einander fremder Elemente, dank dem fein entwickelten Verständnis für das treibende Leben und die Wandlungsfähigkeit der einzelnen Organismen. Das Pflanzenornament erfährt nun eine immer weiter greifende Umbildung ins Materielle, naturalistische Motive, wie sie seit dem Absterben der kretisch-mykenischen Kunst dem Ziergarten dekorativer Stilisierung grundsätzlich ferngehalten wurden, melden sich jetzt überall, und jeder Schritt führt tiefer in Gestrüpp und Dickicht der freien Gotteswelt hinein. Zunächst muß die Flächenhaftigkeit der Ornamentik einer

körperlich wirkenden Modellierung weichen; in der unteritalischen Vasenmalerei werden Stengel, Blätter und Früchte mit Hilfe von Schattierung und aufgesetzten Lichtern gerundet, und auch bei rein linearer Ausführung erscheint das Gewächs auf einen bisher ganz unbekannten Grad der Tastbarkeit gebracht, indem seine Teile sich im Raum bewegen und sich bald ein- bald auswärts biegen und rollen. Und dann wird das erst ganz abstrakt empfundene Ornament mehr und mehr mit Formen der wirklichen Flora durchsetzt, von denen es «dem Beschauer wie ein Geruch von frischem Wachstum entgegenströmt». Die Metamorphosen des korinthischen Kapitells im Verlauf der hellenistischen Kunstgeschichte sind ungemein bezeichnend für diese zunehmende Freude an der konkreten Natur: vor unseren Augen schiebt eine Blüte nach der anderen zwischen den wuchtigen Rankenspiralen lustig und keck ihr Köpfchen heraus, bis schließlich das tektonische Gerüst fast ganz in einem schwellenden Blumenstrauß verschwindet.

Dieser Vorgang illustriert uns recht anschaulich die Art, wie sich in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt die Entdeckung der Umwelt überhaupt vollzieht. Es ist nicht so, als habe ihr gesamter Inhalt dem Auge sich mit einem Male erschlossen; allmählich nur, beinahe zögernd finden sich die einzelnen Schönheiten zusammen. Das Stilleben gewinnt eine immer größere Bedeutung, und in der Malerei der jüngeren Antike steht es als selbständige Gattung neben den Vertretern anderer Dekorationssysteme fast gleichberechtigt da; aber es hat lange gedauert, bis es sich diesen Rang erobert hatte, und seine Anfänge sind bescheiden genug. Allein den ersten Antrieb hat doch auch hier bereits die Alexanderzeit gegeben. Die Gemälde des ausgehenden vierten Jahrhunderts verraten ein ganz neues Interesse für das leblose Objekt. Nicht bloß um das Bild zu füllen, oder zur Verstärkung der Raumillusion, wird auf der Alexanderschlacht, auf dem Gemälde «Achill im Hause des Lykomedes» der Boden mit Waffen und Gerät bestreut: die Sachen sind so gemalt, daß man über ihrem Anblick eine Weile alles übrige vergißt und sich ganz in das Studium ihrer sinnlichen Reize verliert. Die Existenz des Dinges an sich ist hier schon als ein malerisches Problem erster Ordnung empfunden, und selbst die unteritalischen Vasenbilder räumen dem toten Inventar der Szenerie eine ganz andere Rolle ein, als sie ihm früher zugestanden wurde; wie täuschend ist hier oft eine metallene Schüssel, das Knochengerüst eines Stierschädels erfaßt! Sogar in rein ornamentalen Kompositionen wird immer eifriger auf den illusionistischen Effekt hingearbeitet. Eine apulische Vasenklasse ‹sog. Gnathiavasen› verwendet außer naturalistisch gemalten Zweigen und Ranken mit Vorliebe Gegenstände wie Masken, Musikinstrumente, Kränze und Bänder als Schmuckmotive, in lebhaft bunter Ausführung und körperlich gerundet. Die Verzierung der alexandrinischen Grabgefäße ‹sog. Hadravasen›, deren Bauch mit gemalten Tänien und Gir-

landen in natürlicher Größe behängt ist, mag zunächst als der Ersatz einer wirklichen Bekränzung verstanden worden sein: aber es ist keine bloß symbolische Andeutung mehr, sondern eine Attrappe. In den Mosaiken des jüngeren Hellenismus wird dann schon der Versuch gemacht, ganze Mengen von allerhand Kleinkram in unbedingter Naturtreue und scheinbar willkürlicher oder zufälliger Gruppierung vor dem Beschauer aufzuspeichern; besonders gepriesen wird das Experiment des Malers Sosos von Pergamon, welcher den Fußboden eines Saales so geschickt mit Speiseresten übersäte, als seien sie soeben von des Herren Tischen gefallen.

Dem modernen Publikum mag die Erörterung dieser Dinge überflüssig oder doch zu breitspurig erscheinen, allein es will immer wieder betont sein, daß das erstmalige Auftreten dieser Tendenzen eine grundsätzliche Umwertung der Bildelemente überhaupt bedeutet, und daß im Ausmalen des Milieus bis zum vollendeten Augentrug ein Prozeß sich ankündigt, der letzten Endes das Kunstideal der griechischen Klassik erschüttern und aus den Fugen heben sollte. Auch die hellenistische Poesie verweilt mit unverkennbarem Behagen bei Gegenständen, die früher einer eingehenden Schilderung nicht gewürdigt, nur im Vorbeigehen kurz gestreift zu werden pflegten. Zahlreiche Epigramme der Anthologie haben die subtile Beschreibung von Weihgeschenken zum alleinigen Inhalt, es bildet sich ein besonderes literarisches Genre heraus, dessen ganzer Ehrgeiz darauf gerichtet ist, der Phantasie des Lesers einen Ausschnitt aus dem Bild der Wirklichkeit in seinem vollen Farbenschmucke vorzuzaubern. Auch die landschaftliche Natur erfährt eine immer gründlichere Beschreibung, in der idyllischen Hirtendichtung sowohl wie im behäbig umständlichen Epos. Und obschon es die hellenistische Antike zu einer reinen Landschaftsmalerei im Sinne der Kunst von heute nicht gebracht hat — die Veduten der späteren kampanischen Wandfresken ziehen wir absichtlich nicht mehr in den Rahmen unserer Darstellung —, ist es doch klar, daß die Umgebung jetzt zum Künstler in einer neuen und seltsam eindringlichen Sprache redet. In der klassischen Periode läßt der Mensch die Natur nicht an sich herankommen, und es darf nicht geschehen, daß ihm der Wald über den Kopf wächst. Seit Alexander aber ist das Verhältnis von Figur und Räumlichkeit ein anderes geworden. Schon die ostgriechischen Grab- und Weihreliefs dieser Zeit unterscheiden sich von den älteren Typen nicht nur durch ihren Reichtum an szenischem Beiwerk, und durch die erhöhte stoffliche Charakterisierung desselben: die wesentliche Änderung besteht darin, daß die Menschengestalt das Bildfeld nicht mehr so absolut beherrscht wie einst, daß sie sich immer mehr als ein Glied nur eines größeren Ganzen, als ein Ding im Raume fühlt. Es ist etwas unerhört Neues, wenn auf der Alexanderschlacht ein so mächtiges Stück Himmel sich dehnen, ein vereinzelter zerzauster Baum um ein volles Viertel der gesamten Bildhöhe das Kampfgetümmel

überragen darf. Durch das Freihalten einer breiten Vorderbühne, deren Boden leer bleibt oder nur spärlich mit Gegenständen belegt erscheint, wird die Szene tiefer in den Raum hineingeschoben, was zur Folge hat, daß sie schon in ihren Dimensionen zusammenschrumpft. Der figürliche Vorgang ist ein Bildfaktor unter anderen geworden, nicht das einzige Objekt der Darstellung, und nicht einmal immer das wichtigste. Keine Frage, daß auf dem Gemälde «Paris auf dem Ida» ⟨Fig. 56⟩ die Gestalt des Prinzen, obgleich sie ihren Platz in der Mitte noch behalten darf, zur bloßen Staffage degradiert worden ist. So wie hier der Baum durch das Gebälk sich zwängt, hat sich die Landschaft das Bild bis in den letzten Winkel erobert. Der Mensch ist noch da, aber nicht mehr «das Maß aller Dinge», oder doch in einem ganz anderen Sinne als seinerzeit: er dient nur noch äußerlich als Maßstab für die imposanteren Erscheinungen der Natur, in welcher er Gastrecht genießt. Und selbst wo lebendigstes Geschehen erzählt wird, wie in den «Abenteuern des Odysseus» ⟨Fig. 63⟩, ist es doch nur eine flüchtige Episode, die für einen Augenblick den klippenumsäumten Meeresspiegel streift.

Die Mittel zur Erzielung einer vollkommenen Raumillusion sind auch hier noch keineswegs restlos ausgenutzt. Man könnte sich denken, daß die Malerei des 17. Jahrhunderts es nicht unterlassen haben würde, durch ein kühneres Schrägstellen der vielen Schiffe in der Bucht auch die letzten Spuren flächenhafter Schichtung zu tilgen. Für antike Begriffe aber ist in diesen Bildern ein Höchstmaß von Weiträumigkeit erreicht. Die ganz allmähliche Verkleinerung der Gegenstände, das fortwährende Hin- und Herschieben der Gründe, die lockere Verteilung der figürlichen Elemente und das Auflichten des Horizonts, das alles dient dazu, das Auge sachte in die Tiefe gleiten zu lassen. Auf den Architekturbildern der pompejanischen Wandmalerei finden wir die perspektivische Verkürzung bis zu einem erstaunlichen Grad entwickelt, hier kommen dann — bei Säulenhallen oder offenen Lauben — oft stark sich verjüngende Schräganslichten vor, welche den Blick hastig nach hinten reißen. Allein das Entscheidende ist in diesen Fällen doch die Tatsache, daß das Bild als Ganzes dem Beschauer ferngerückt erscheint, indem sich zwischen ihn und die Darstellung ein gemalter Rahmen von stark betontem Raumwert schiebt. Sockel, Gebälk und Stützen dieser Scheinarchitektur sind mit Hilfe von Licht und Linearperspektive so kraftvoll modelliert, daß ihre gewölbten und verkröpften Teile dem Beschauer fast bis auf Reichweite sich nähern. Die Vorliebe für illusionistische Kunststücke solcher Art gibt sich schon in der unteritalischen Vasenmalerei zu erkennen, wo vorspringende Gesimse mit Zahnschnittleisten, in bloßer Farbe nachgeahmt, die gewohnten Flächenmuster verdrängen, oder auf bemalten Holzsarkophagen mit der täuschenden Imitation von Reliefornamenten und plastischen Löwenköpfen, die tiefe Schlagschatten auf ihre Unterlage werfen. Ja selbst das alte Mäandermotiv muß jetzt die

Umsetzung ins Dreidimensionale sich gefallen lassen und rahmt als erhabenes Band sowohl Vasenbilder wie Fresken ein.

In den «Odysseelandschaften» und in den verwandten Prospektmalereien des «zweiten Stils» werden dem Auge Kontraste allerstärkster Art geboten: Gegensätze von Hell und Dunkel, von gedrungener und gelöster Farbigkeit, von greifbaren Nahbildern und nebelhaft verschwommener Ferne. Trotzdem wird man über die Zusammengehörigkeit von Vordergrund und Hintergrund keinen Augenblick im Zweifel gelassen, da eine allen Bildteilen gemeinsame Beleuchtung diese zum einheitlichen Sehkomplex verbindet. Der gleiche Sonnenschein, der vorne um die Kanten der Pfeiler schleicht, im krausen Blattgewirr der Kapitelle spielt, muß auch die Freilichtbühne bestrahlen, auf die man durch die breiten Wandöffnungen der gemalten Halle blickt, und seine seidigen Schleier wehen durch den ganzen Raum. Der gesamte Inhalt des Gesichtsfeldes ist im Licht gebadet, und es gibt da kein Ding, das sich dem Einfluß der Atmosphäre zu entziehen vermag. Das Merkwürdige ist, daß nun auch da, wo die Umgebung einer Gruppe durch gar nichts angedeutet ist, der Malgrund doch empfunden wird als Luft: nicht als neutrale Fläche, vor welcher die Figuren sich bewegen, sondern als Raum, der alles in sich einschließt, als ein Stück realer Welt. Die Gestalten stehen da wie luft- und lichtumflossen, denn ihre Farben sind unausgesetzt jenen Veränderungen unterworfen, welche das bewegliche Durcheinander von Licht und Schatten verursacht, und das unberührte Lokalkolorit hat von nun an so gut wie keine Stätte mehr.

Nachdem der Bann gebrochen und die Wandlungsfähigkeit der reinen Farbtöne erwiesen und erprobt war, stand auch dem Eintritt der kompliziertesten Lichtspiele kein Hemmnis mehr entgegen. Mit dem Fließen und Schillern in zahllosen Nuancen hat es nicht sein Bewenden — man sucht den Widerschein zu erhaschen, den eine Farbe auf eine andersfarbige Fläche gegenüber wirft, den Abglanz des Feuers auf Gesicht und Körper einer Figur, auf Wand oder Boden ⟨Apelles: Alexander mit dem Blitz; Antiphilos: feueranblasender Knabe⟩. Beispiele einer solchen Reflexmalerei sind auch auf den noch erhaltenen Fresken aus den Vesuvstädten nicht selten anzutreffen; selbst die spröde und ungelenke Technik des Mosaiks mag auf die Wiedergabe dieser illusionistischen Effekte nicht verzichten ⟨Musikantengemälde des Dioskurides von Samos, Neapel⟩. Die Durchsichtigkeit von Wasser und Glas ist ein malerisches Problem, das bereits die Kunst des frühen Hellenismus beschäftigt: die Aphrodite Anadyomene des Apelles ragte nur mit halbem Leibe aus dem Meer, ihr Unterkörper war in verschwommenem Umriß in den Fluten sichtbar; Pausias malte seine trinkende Methe so, daß man durch die gläserne Schale hindurch ihr Gesicht erblicken konnte. Die funkelnden Glanzlichter des Metalls waren schon der älteren Malerei nicht fremd ⟨z. B.

Amazonensarkophag aus Corneto, S. 190), aber es ist neu, wenn jetzt die gewölbte Fläche auch zu spiegeln beginnt. Aus einem blanken Rundschild der Alexanderschlacht schauen uns die angstverzerrten Züge eines gestürzten Persers an, der unter die Räder des königlichen Wagens gerät. In des Hephästos Schmiede wird uns das Antlitz der Thetis zweimal gezeigt, und ein Gemälde solcher Art muß es gewesen sein, das den Apollonios von Rhodos (I 745) zu seiner Beschreibung der Aphrodite angeregt hat, die ihre eigene Schönheit im Schilde des Ares betrachtet. Daß das Wasser als Spiegel dienen kann, hat man von jeher gewußt, aber die Entdeckung, daß sich das auch malen lasse, war erst dem Hellenismus vorbehalten. Auf pompejanischen Wandgemälden wirft ein klarer Quell das Bild des Narziß, das Haupt der Meduse zurück. Am Mosaik des Sosos wurde besonders eine Taube bewundert, die aus einem Becken trinkt «und das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes dunkler macht». Das bekannte Gegenstück des kapitolinischen Museums (aus der Hadriansvilla bei Tivoli) hat diesen hübschen Zug nicht aufgenommen, doch mag die trinkende Ziege des Lästrygonengemäldes (Fig. 63) lehren, wie man sich die Sache zu denken hat.

An koloristischen Reizen solcher Art hat die Wandmalerei in Rom und in Kampanien das Höchste und Letzte geleistet, was hier der Antike überhaupt zu leisten beschieden war. Und doch bewegt sie sich damit nur in Geleisen, die schon vom frühen Hellenismus mit vollem Bewußtsein angebahnt worden sind. Der eingangs erwähnte, vielerörterte Ausspruch des Lysipp (bei Plinius 34, 65): er habe — entgegen seinen Vorgängern — die Menschen dargestellt, wie sie ihm erscheinen (das heißt, wie er sie sieht), enthält in knapper Fassung das Geheimnis nicht nur seiner eigenen, sondern der ganzen folgenden Kunst. Sie gibt nichts, was nicht zur «Erscheinung» gehört, und immer ist es ihr um die direkte Übertragung eines Sinneneindrucks zu tun. Der archaische Stil hat eine solche Abhängigkeit vom optisch Wahrnehmbaren überhaupt nicht anerkannt, der klassische nur in sehr bedingtem Grade, mit starken Einschränkungen, und letzten Endes trägt bei ihm immer noch das innere Sehen den Sieg über die bloße Schaulust davon, weil die gefestigte Welt seiner Vorstellung ihm mehr gilt als die flimmernde und zerstreuende Unruhe draußen in der Wirklichkeit. Erst die Kunst der nachklassischen Periode hat sich von diesem Ideal endgültig losgesagt, und man könnte ihrer Überzeugung nicht besseren Ausdruck verleihen als mit den Worten aus Goethes Türmerlied:

Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle, es war doch so schön!

II. Spielarten des Hellenismus.

Überaus bunt und ſchillernd iſt das Bild des künſtleriſchen Schaffens in den letzten Jahrhunderten vor Beginn unſerer Zeitrechnung. Und wenn dieſer Reichtum nach ganz verſchiedenen Seiten auseinanderſtrebt, ſo wird man an ähnliche Divergenzen auch auf anderen Gebieten des kulturellen Lebens erinnern dürfen. «In dem geiſtigen Antlitze des Hellenismus ſind zwei Hauptzüge, die miteinander unvereinbar ſcheinen. Das eine iſt die Freude an der Repräſentation, dem Pomp und Schmuck, der erhabenen Poſe: darin liegt das, was wir an ihm barock nennen dürfen. Daneben aber ſteht die intimſte Freude an der weltverlorenen Stille, dem Frieden des engen natürlichen Kreiſes, am Feinen, Kleinen, Reinen. Die Marmorhallen des alexandriniſchen Palaſtes, der Rieſentempel von Didyma und der rhodiſche Koloß haben den Freundſchaftsgarten des Epikuros, die koiſchen Landhäuſer, in denen Theokrit verkehrt, die Studierzimmer, in denen Kallimachos dichtet und Archimedes forſcht, neben ſich. Dem entſpricht im literariſchen Leben der rauſchende Stil, der am liebſten über die ganze Welt hintönen will, und die Schlichtheit, die von der Wahrheit, um die ſie ringt, einem empfänglichen Freunde, man kann auch ſagen dem unbekannten nacharbeitenden Kollegen, berichtet, und das Raffinement des ganz intimen Kunſtwerkes. In Wahrheit wurzelt beides in der befreiten Individualität, die ſich je nach den Lebenszielen ſehr verſchieden äußert.» ⟨U. von Wilamowitz-Moellendorff.⟩

Gerade das Durcheinanderſpielen verſchiedener Geſinnungen und Tendenzen, die Kompliziertheit kennzeichnen das Weſen dieſer launenreichen Zeit und ihren eigenſten Reiz. Allein der Kunſthiſtoriker wird es bei ſolchen Feſtſtellungen nicht bewenden laſſen, denn hinter der zerſtreuenden Mannigfaltigkeit heben ſich ganz deutlich zwei große Stilrichtungen ab, die zeitlich aufeinanderfolgen wie in der Geſchichte der neueren Kunſt Barock und Rokoko. Die Parallele läßt ſich auch ausdehnen auf die Art der künſtleriſchen Leiſtung ſelbſt, und nicht bloß um eine erſtaunliche Ähnlichkeit der Formenſprache handelt es ſich hier, ſondern um ſehr verwandte Züge in der geſamten geiſtigen und ſinnlichen Veranlagung. Man hört denn auch nicht ſelten von einem «antiken Barock» reden und von einem «antiken Rokoko». Wenn wir dieſe Bezeichnungen hier aufgreifen und kurzerhand auf zwei Entwicklungsphaſen des Altertums anwenden, ſo geſchieht es unter ausdrücklichem Vorbehalt. Nicht auf eine Gleichſetzung von zeitlich ſo weitgetrennten Kunſtperioden kommt es uns an; wir wählen die Namen deshalb, weil eine wirklich treffende und erſchöpfende begriffliche Definition dieſer Stilgruppen bisher noch nicht geprägt worden iſt und auch uns nicht hat gelingen wollen.

Die Umstände, unter denen die Ablösung und Wandlung sich vollzieht, liegen für uns nicht annähernd so klar zutage, wie dies beim entsprechenden Wechsel im 18. Jahrhundert der Fall ist. Indessen gehört es auch gar nicht in den Rahmen unserer Aufgabe, den geschichtlichen Vorgang in seinen Einzelheiten darzustellen. Nur die markantesten Wesenszüge der beiden Stile sollen möglichst sauber herausgeschält werden, und es wird sich kaum vermeiden lassen, daß die unterscheidenden und trennenden Momente dabei vielleicht allzu schwer ins Gewicht fallen. Es sei deshalb zum voraus bemerkt, daß beiden Stilarten die Eigenschaften gemeinsam sind, die im vorhergehenden Abschnitt ihre Würdigung erfahren haben. Oft verhalten sich die Gegenbeispiele, die sich dem Beschauer geradezu aufdrängen, zueinander so, als sei es hier wie dort dieselbe Melodie, nur in eine andere Tonart übersetzt.

1. Barock.

An den Extravaganzen, zu denen im dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr. die hellenistische Kunst sich fortreißen ließ, hat das griechische Festland sozusagen keinen Anteil gehabt. Höchstens einen passiven, denn es ist freilich nicht unberührt geblieben vom wuchernden Gewächs dieser strotzenden Formenwelt. Man möchte glauben, daß es den neuen Schmuck nur widerwillig trug. Die Burg von Athen hat das attalische Weihgeschenk wieder von sich abgeschüttelt — zum Teil schon im wörtlichsten Sinn, wie eine Nachricht bei Plutarch uns lehrt. Während die schlanken Zeugen der perikleischen Epoche dem Ansturm der Jahrtausende trotzen durften, ist von dem jüngeren Denkmal an Ort und Stelle keine Spur verblieben. Es paßte nicht dahin; wie bizarr muß das wilde Ungestüm dieser Kampfgruppen, das selbst die Kranzmauer des heiligen Bezirks erklomm, neben der vornehmen Ruhe der klassischen Schöpfungen sich ausgenommen haben. Die Aufdringlichkeit, mit der diese Pergamener die schrille Note ihrer Kunst dem fein abgestimmten Bild des alten Athen einzufügen suchten, bekundet noch die von König Eumenes II. gestiftete Wandelhalle am Südfuß der Akropolis: von gewaltiger Ausdehnung und, dank der vielfachen Wiederholung der Motive, eine echte Probe monumentaler Raumkunst; aber was an der Hochburg der Attalidenresidenz selbst mit ihrer Häufung schwerer Baukörper als organischer Teil einer einheitlichen Gesamtanlage erscheint, hier wirkt es beinahe plump und störend. Und ähnlich unproportioniert mag, inmitten ihrer Nachbarbauten von viel bescheideneren Verhältnissen, die große Bazarhalle des Attalos auf der athenischen Agora gestanden haben. Das klassische Griechenland war kein Boden für Schöpfungen einer so breitspurigen und derben Kunst. Sie konnte gedeihen und zu voller Wirkung gelangen nur auf noch un-

gepflügtem Neuland, wo keine Rücksicht zu nehmen war auf den formvollendeten Bestand einer ehrwürdigen Vergangenheit.

In Kleinasien ist der barocke Stil zu Hause. Pergamon, aus einer unbedeutenden Ansiedlung fast unvermittelt und seltsam rasch zu großer Macht erwachsen, entwickelt eine fieberhafte Tätigkeit und handhabt eine Formensprache von höchst originellem Gepräge. Man spricht von einem Stil des Asianismus, und in der Tat liegt hier auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine ganz analoge Erscheinung vor wie in jener Literaturgattung, welche die Römer «asianisch» nannten und die im Zeitalter Ciceros von den Attizisten so heftig bekämpft worden ist: derselbe Hang zum Pathos, der leicht in Schwulst und Bombast ausartet, gedrungene Fülle, Steigerung der Ausdrucksmittel bis zum Übermaß, ein Schwelgen im Gefühl unbändiger Kraft. Es sind letzten Endes Besonderheiten der psychischen Veranlagung, die in Kunst und Rede dieser ostgriechischen Stämme die ausgesprochen disharmonischen Elemente hochkommen ließen. Man spürt den barbarischen Einschlag, wie er übrigens auch in Gesittung und Religion sich deutlich bemerkbar macht, in den einheimischen Kulten vor allem mit dem wilden Ausdruck ihrer orgiastischen Ekstase. Die Grabformen der Pergamener, ihre Bestattungsriten bewahren einen starken Rest jenes ungriechischen Wesens, das den Gebräuchen der vorhellenischen, thrakisch-phrygischen Bevölkerung eigen ist, der Zusammenhang ist hier niemals ganz verloren gegangen. Wir stehen in Pergamon an einer Stelle, wo die Säfte uralten Volkstums aufsteigen aus tiefem Born, sie zwingen die Formen des Lebens wie der Kunst in eine Richtung, die weit abführt von den Gewohnheiten und Schönheitsbegriffen rein griechischer Natur.

Dicht vor Pergamon liegen mehrere große Grabhügel, nach Höhe und Umfang verschieden, aber alle von demselben einfachen Tumulustyp. Fast amorphe Gebilde aus Erde und Schutt — dennoch sind es architektonische Kunstwerke, der steinerne Sockelkranz zeigt die charakteristische wuchtige Profilierung der Königszeit. Im übrigen ist die primitive Schöpfung der Prähistorie beinahe unverändert übernommen, denn sie bietet in ihrer naturnahen Ursprünglichkeit gerade das, was das Auge dieser Generation zu sehen verlangt: gewichtige Fülle, und im Bogen des niedrigen Hügelkonturs den Ausdruck dumpfer Kraft. Es sind dies Begriffe, welche der klassischen Kunst widerstreben mußten, und die nun aber ungemein bezeichnend sind für das Wollen des neuen Stils. Im großen Zeusaltar von Pergamon hat er sich sein glänzendstes Denkmal geschaffen. Der Opferherd, von Säulenhallen rings umgeben, steht auf kolossalem Postament, das auffallend proportioniert ist, niedrig, von unverhältnismäßig starker horizontaler Ausdehnung, hat das Ganze den Charakter einer zähen und wie unter gewaltsamem Druck breitgepreßten Masse. Das mächtig ausladende Fußglied, die weit vortretenden

Gesimse, das umlaufende Reliefband mit seinem plastischen Überreichtum tun das ihre, die Vorstellung eines unaufhaltsamen Seitwärtsquellens zu erwecken, und ganz besonders gilt das vom Strang der Treppenanlage, der den Baukörper gleichsam auseinanderzerrt.

Man kann nun diese Tendenzen verfolgen bis zu den Erzeugnissen der Kleinkunst herab. Da haben wir die sogenannten megarischen Becher, die mit ihrer simpeln Halbkugelgestalt an die runden Schüsseln vorzeitlicher Keramik erinnern. Überhaupt eine Vorliebe für alles Lastende und Beschwerte. Den Gefäßen gibt man gerne eine niedrige und gedrückte Form, als ziehe das Gewicht des Inhalts ihn zu Boden, lassen sie den Behälter in träger Schwellung schon dicht über dem Fuß auseinandergehen, und häufig wird durch eine wohlberechnete Anbringung der seitlichen Henkel, durch die geschweifte Führung der Konturen oder durch ein kantiges Absetzen an der Stelle des weitesten Umfangs die Breite noch künstlich gesteigert. Man denke an die untersetzten Urnen, wie sie auf ostgriechischen Reliefs so oft Pfeiler und Gebälk bekrönen, an die zahlreichen Typen schlauchartigen Geschirrs oder an jene Henkelflaschen, deren überhoher dünner Hals zur dumpfen Masse des Gefäßbauches in betontem Mißverhältnis steht. Wo nun gar die Funktion des Tragens und Stützens ihren optisch überzeugenden Ausdruck finden soll, wie an den runden Pfosten von Klinen und sonstigen Möbeln, hat es bei der einfachen seitlichen Ausbuchtung nicht sein Bewenden, sondern es tritt eine echt barocke Häufung stark gewölbter oder scheibenförmig gepreßter Glieder ein, so, als bedürfe es der vereinten Kräfte vieler Körper, um den Druck des Lagers standhalten zu können.

In der Plastik wird dem Gesetz der Schwere besondere Beachtung geschenkt, und es ist nicht bedeutungslos, daß von der in lässiger Ruhe gelagerten Gestalt ‹für die Personifikation von Bergen und Gewässern› ein so ausgiebiger Gebrauch gemacht wird. Die Toten und Verwundeten der Schlachtendenkmäler liegen schwerer auf der Erde, als es in Darstellungen der älteren Kunst geschah, und decken einen breiten Raum, der sterbende Gallier und die sehr ähnlichen Figuren vom attalischen Weihgeschenk, diese stürzenden oder sich duckenden Krieger verraten im Umriß sowohl wie in ihrem plastischen Gehalt eine drückende Wucht. Ein unsichtbares Netz ist über das Ganze geworfen und zwingt es nieder. Das Kauern ist ein Motiv, dessen häufiges Vorkommen gerade in Werken dieser Periode nicht bloß aus der gegebenen Situation erklärt werden kann, sondern aus der Freude an der kraftgesättigten Silhouette, welche das Gewächs des Körpers zusammenkrümmt. Die Kontur einzelner Figuren und auch ganzer Gruppen beschreibt einen mehr oder weniger flachen Bogen oder ein Dreieck, fast immer aber behält die horizontale Ausdehnung das Übergewicht. Schließlich lassen sich entsprechende Beobachtungen auch an ganzen Bildzusammenhängen machen. Der

Kampf der Götter mit den Giganten war unter den Händen der klaſſiſchen Kunſt zu einem Hochbild mit entſchieden vertikalen Richtlinien geworden: der Barock dagegen kehrt zum veralteten Streifenformat zurück und zwingt am pergameniſchen Altar die Gigantomachie in ein Friesband von relativ ſehr geringer Höhe, derart, daß ſämtliche Gegner auf demſelben wagerechten Niveau ſich gegenüberſtehen. Natürlich hat das äußere Moment des Raumzwanges dieſe Kompositionsart veranlaßt, allein aus der Not iſt eine Tugend gemacht: mit elementarer Wucht ſtrömt das Gewoge der Schlacht hin und her, alles greift ineinander, dieſer Kampf iſt in ganz beſonderer Weiſe an den Boden gebunden, und die Bewegung geht wagerecht darüber hin, wie wenn die Senſe durch die Garben rauſcht.

Nach ſolchen Feſtſtellungen dürfte ein Hinweis auf das Körperideal dieſer Kunſt beinahe überflüſſig erſcheinen. Es iſt die ſtrotzende Fülle einer kerngeſunden Leiblichkeit, nach der man jetzt verlangt, gedrungene Muskulatur, Fettmaſſen, ſaftiges Fleiſch. Selbſt die Frauenſchönheit wird in dieſer Richtung geſucht, und wenn eine Geſtalt wie diejenige der Nike von Samothrake den Eindruck übermenſchlicher Größe hervorruft, ſo wird dieſe Vorſtellung nicht bloß durch den rieſigen Maßſtab erweckt, ſie beruht auf dem maſſiven Charakter der Statur und darauf, daß auch in der leiſeſten Schwellung ein Drücken und Drängen ſich fühlbar macht. Die Gewalt des Rumpfes wird gern geſteigert durch einen im Verhältnis oft viel zu kleinen Kopf, und bei Gewandfiguren kommen dann noch Scheinwirkungen hinzu wie die ſehr dicken Schuhſohlen oder die Gürtung dicht unter den Brüſten, die nun allgemeine Mode wird. Die Formen des Geſichts ſind breit und prall, nicht ſelten ſchwammig gedunſen. Auch hat ſich keine andere Zeit ſo empfänglich gezeigt für die wogende Fülle des Haares. In dicken Strähnen, wirr verſchlungen, hängt es um den Schädel, laſtet auf dem Nacken, in einen wulſtigen Knoten gedreht, türmt ſich über der Stirn zu gewichtigen Haufen. Die Bärte haben eine rundliche und klumpige Form. Ungemein bezeichnend für die zunehmende Freude an üppigem Wuchs iſt der marmorne Porträtkopf eines Herrſchers aus Pergamon, der nachträglich, offenbar in der Zeit der Altarſkulpturen, durch die Zutat eines wallenden Lockenkranzes ein ganz verändertes Ausſehen erhielt. Das ſchlicht anliegende Haar des urſprünglichen Zuſtandes wird zu rauſchender Bewegung aufgebläht.

Selbſtverſtändlich muß nun auch die geſamte Umwelt, die belebte wie die unbelebte, die Wandlung ins Voluminöſe mitmachen. Was ſind, an der ſehnigen Schlankheit der Parthenonpferde gemeſſen, die Roſſe der pergameniſchen Kunſt ſchwerfällig, von übermäßig ſtattlichem Bau! Es iſt dieſelbe Raſſe, die wir von den Schlachtenbildern des Rubens her kennen: ein kurzer breiter, ſtark gekrümmter Hals mit ſchwingender Mähne, ſtämmige Beine, der Leib dick und rund, gleichſam aufgetrieben, dazu die knollige Form der Ge-

lenke und der Fettglanz der gespannten Haut — das alles vereint sich zu einem Bilde gedrungener Fülle und polternder Kraft. Die geschmeidigen Jagdhunde, wie sie auf älteren Darstellungen so häufig, auch noch am Alexandersarkophag begegnen, werden in der Gigantomachie durch wolfsähnliche «Molosser» ersetzt, mit struppigem Fell und buschigem Schweif. Und es ist eine Neuerung, die vom gleichen veränderten Empfinden diktiert wird, daß die Giganten für den Kampf ihren linken Arm nicht mehr mit einer Panterhaut umwickeln, sondern mit dem gewaltigen Zottelrock des Bären. Wenn sich die Phantasie nun auf das Erfinden monströser Mischwesen verlegt — das Höllenheer des großen Altars wimmelt von halbtierischen Gestalten —, so muß die Natur dazu hergeben, was sie an verkörperter Brutalität besitzt. So kommt der schreckliche Unhold mit den Hörnern und dem wuchtigen Nacken des Buckelochsen zustande, oder der Löwengigant, der dumpf brüllend seinem Gegner die Raubtierpranken in die Glieder schlägt.

Aber dem eigentlichen Wesen des barocken Stils kommt man auf diesem Wege allein nicht bei. Es sind weniger der Charakter der Materie und die Auswahl der Dinge, die in ästhetischer Hinsicht hier den Ausschlag geben, als die besondere Art, wie die Elemente sich zum Kunstwerk fügen, der Zug der Linien und die Bewegung der Flächen. Und es will uns scheinen, deutlicher als anderswo sei auf dieser Kunststufe noch der fertigen Form der Prozeß der Entstehung anzumerken. Man meint beim Betrachten dieser Werke unsichtbare Schöpferhände an der Arbeit zu sehen, sie tauchen in Massen von dehnbarem, aber klebrig zähem Ton, sie kneten und drücken, Form wird an Form gepreßt. Das bildnerische Gestalten gleicht einem wuchtigen Zusammenballen, das die Teile aneinanderdrängt zu einem unlösbaren Ganzen. Und als Ziel schwebt der schaffenden Phantasie das Bild einer kompakten Einheit vor. Was man erstrebt, ist die geschlossene Komposition.

Den eigentümlich schwülstigen Gewandstil dieser Zeit muß man als den Ausdruck solcher Tendenzen fassen. Das Kleid will hier mehr sein als die Hülle für den Leib. Wie mit dem Körper verwachsen ist es, ein Stück von ihm, ein Teil seiner Kraft, es dient dazu, sein Gewicht zu verstärken, es läßt seinen Umriß anschwellen, verdichtet und festigt die Figur. Es ist nicht Spielerei, und auch nicht nur der Hang zu bombastischer Aufmachung, wenn der Mantel zum runden Wulst eingerollt wird und gleich einem Reifen den Rumpf umringt ⟨Fig. 58⟩, wenn schwere Gewandmassen sich auf dem Boden stauen und der ganze Unterkörper in ihrem Strudel sich verbirgt: dies Einwickeln der Gestalt verhilft ihr zu ihrer fülligen Erscheinung und hat darüber hinaus den Zweck, in optischer Hinsicht das Bild zu konsolidieren. Seine statische Sicherheit verdankt der Poseidon von Melos nicht zuletzt der Draperie, welche die weitgetrennten Beine mit ihren schwungvollen kräftigen

Faltenzügen bindet. Noch viel mehr gilt das für den im Kampf wild ausschreitenden Zeus der pergamenischen Gigantomachie; es genügt ein Blick auf ältere Vorbilder, wo die Verhüllung der Beine fehlt ⟨Vasengemälde⟩, um den bedeutsamen Fortschritt festzustellen: dort die etwas kleinlich wirkende Bewegung unbekleideter Glieder, hier ein Rauschen von grandioser Macht. In diesem Zusammenhang will auch die Venus von Milo betrachtet sein; sie gehört der Periode des Hochbarocks an und zeigt in allem, auch im zackigen Lineament ihres Gewandkonturs, die Merkmale dieses Stils. Und wie nun hier das Tuch dazu benutzt wird, das schwanke Gestell des Frauenleibes in eine stämmige Stütze zu wandeln, das hat etwas von organischer Notwendigkeit; so wie die Krone üppiger Blumenblätter aufsteigt aus dem Behälter des Kelches, so entwächst diese leuchtende Nacktheit einer gebauschten Stoffmasse, die ihrerseits wieder mit der Basis wie verschweißt erscheint. Wo aber das Kleid vom Winde weggerissen wird und in den Lüften schwebt, da schafft es nicht bloß mit seinen gewölbten Flächen dem Körper eine malerisch wirkungsvolle Folie, sondern seine Ränder führen in machtvollem Bogen um die Figur herum und fangen alle Einzelheiten in einem weitgespannten Rahmen auf.

Man dehne nun die Untersuchung aus auf größere Bildkomplexe, überall wird man dieser Neigung zum Ansammeln und Festmachen begegnen. Am Telephosfries des pergamenischen Altars sind die vielen Szenen einer langen Geschichtenfolge in einer Weise aneinandergestückt und verzahnt, daß sie dem Auge als ein zusammenhängendes Ganzes erscheinen; enger als jemals vorher fassen Figuren wie Gruppen sich an, und im Schlachtenbild werden die Leichen zum Haufen geschichtet. Den Hintergrund bildet bald ein geschlossener Hügelzug, bald die breite Wand eines aufgehängten Tuches, wie überhaupt der Vorhang besonders gern für szenische Wirkungen benutzt wird. Die Gigantomachie aber war so recht ein Thema nach dem Herzen dieser Kunst; in umlaufendem Bildstreifen ein Gewoge sich balgender Körper, unentwirrbar und beklemmend; die Schlangenleiber der Giganten zu scheußlichen Klumpen geballt, dazwischen jede Lücke vollgestopft mit Felsblöcken und Waffenstücken. In rein dekorativer Verwendung finden wir dann in den Balustradenreliefs des Athenaheiligtums zu Pergamon ein ähnliches Konglomerat von Siegestrophäen, in scheinbar wahllos wirrer Anordnung und den Raum bis zum Bersten füllend. Das Hochformat stellt natürlich seine besonderen Anforderungen. Wir kennen die Komposition des attalischen Weihgeschenkes nicht, aber selbst Denkmäler von so bescheidenem Zuschnitt wie die kleine pergamenische Prometheusgruppe sind Beispiele für den massigen Aufbau, der die Figuren in verschiedener Höhe an einen hochgetürmten Felsklotz klebt. Was endlich in der Rundplastik unter einem einheitlichen Gruppenbild verstanden wird, lehrt am besten das Kolossalwerk des «Farnesischen Stiers» ⟨Fig. 57⟩: von allen Seiten steigen die Bewegungen nach der

Mitte zu an, dringen ineinander und verflechten sich; das Ganze schließt sich zusammen zu einem kegelförmigen Kern.

Die Baukunst setzt nun alle Hebel an, um Wunder der Kraft und Stärke zu vollbringen. Schon dem einzelnen Quaderstein eignet ein größeres Gewicht; er erscheint gleichsam geladen mit zäher Substanz, dank der blasigen Ausladung seiner Bossen. Dem Säulenbau wird ein massiges Würfelpostament untergeschoben ⟨Podesttempel⟩, und die Architektur verfolgt damit denselben Zweck, wie die statuarische Kunst mit ihren verdickten Sohlen. Charakteristisch ist wieder die Behandlung des Innenraumes. Die eigenartige Wanddekoration, die in dieser Periode im griechischen Osten aufkam ⟨Beispiele in Pergamon, Priene, Delos⟩ und von hier aus dann ihren Weg gefunden hat bis in die Wohnhäuser von Pompeji ⟨sogenannter erster pompejanischer Stil⟩, ordnet die Schmuckmotive zu einem Werk aus einem Guß. Man gibt der Zimmerwand das Aussehen einer gemauerten Hausfassade; über solidem Sockel ragt ein sorgfältig konstruiertes Quadergefüge empor, ohne jede Durchbrechung oder Lockerung. Ein Raumabschluß, der etwas dumpf Drückendes und Beengendes hat und die Vorstellung einer mörtelfesten Konsistenz erweckt; die Pilaster, welche bisweilen die Fläche gliedern, sind in die Wand eingebunden.

Im großen aber ergibt sich aus demselben Bestreben die Vereinigung ganzer Gebäudegruppen zu einer monumentalen Gesamtanlage, wo alle Teile Glieder eines einheitlichen Organismus sind. Ein Musterbeispiel dieser Art: der Plan der Akropolis von Pergamon; das Zeugnis einer wahrhaft großzügigen Baugesinnung, welche den Effekt im Ausdruck des Gewaltigen und Gewaltsamen sucht. Der Kranz von geräumigen Terrassen, mit stattlichen Hochbauten und ausgedehnten Säulenhallen beladen, wird im Westen von der starken Schiene der Theaterterrasse zusammengehalten. So wie ein Bogen, den die gestraffte Sehne spannt. Während in Athen die lange Eumenes-Stoa dem Burgfelsen angeschoben ist als eine schmückende Zutat — nicht überflüssig und gewiß nicht wirkungslos, aber keineswegs notwendig —, ist hier alles Funktion. Die Architektur nimmt die Bewegung des Gebäudes auf und benutzt die natürliche Grundlage des Bauplatzes zu einer äußersten Kraftprobe. Wie genial ist die Lösung mit dem Hang des Theaterzuschauerraumes in der Mitte der Hauptfront: einem riesigen Trichter gleich saugt er alles an den Rändern seiner Höhlung fest, das Zentrum der Anlage wird so wirklich zum tätigen Mittelpunkt, der sammelt und bindet.

Kein Wunder, daß diese Kunst, deren Ideal in größtmöglicher Machtentfaltung besteht, alle Bewegung mit einer schwerfälligen Wucht ausstattet. Selbst eine so herrliche Jünglingsgestalt wie der Gegner der Artemis am großen Altar hat einen stampfenden Soldatenschritt. Stets ist der Gang getragen, voll Nachdruck und Energie, bei langgewandeten Frauen aber von

einer großartig wogenden Schönheit, man meint das Rauſchen der ziehenden Schleppe zu hören. Die Füße treten mit voller Sohle auf, und bei ſtarkem Ausſchreiten werden die Knie gewöhnlich in einer Weiſe gebogen, daß man den Eindruck hat, die Stütze gerate ins Wanken unter der Körperlaſt. Der Stand ⟨auch hierfür vergleiche man den Poſeidon von Melos⟩ iſt breitſpurig, mit abſichtlich weit weggeſchobenem Spielbein und ſtarker Ausladung der einen Hüfte, die Haltung bekommt dadurch jenes ſtolze und leicht emphatiſch wirkende Selbſtbewußtſein: ein eitles Sichrecken, Sichzurſchauſtellen, das Bewunderung heiſcht. Auch die Bewegung der Arme verrät den pathetiſchen Zug, während die untätige Linke gern in die Seite geſtemmt wird, holt die Rechte mächtig aus, um hocherhoben und mit vollem Griff ihr Attribut, den Schaft des Szepters zu faſſen. Der Anblick dieſer kraftgeſchwellten Herrſcherpoſen packt den Beſchauer unwillkürlich, die Erſcheinung der Götter- und Fürſtenbilder iſt imponierend und gebieteriſch, und Statuen wie die Göttin des Kapitoliniſchen Muſeums oder die thronende Kybele aus Pergamon können als der Inbegriff echt königlicher Würde gelten, majeſtätiſch in Figur und Geſte. Vom Grandioſen zu derber Vehemenz iſt dann oft freilich nur ein Schritt. Daher gibt es auch unter den Göttern der Gigantomachie Geſtalten von recht robuſtem Ausſehen, die elegante Schlankheit des Apoll, als deſſen Vorbild die Belvedere-Statue ſich deutlich zu erkennen gibt, ſticht merkwürdig genug ab von den Plebejertypen der Umgebung mit ihrer herkuliſchen Leibesbeſchaffenheit.

In der Welt des Profanen vollends herrſcht ein Körperbau von bäuriſch geſundem Weſen vor. Über das Geſchlecht des «Mädchens von Antium» ⟨Fig. 58⟩ iſt ſchon heftig geſtritten worden, von verſchiedenen Seiten wurde die Figur als Darſtellung eines Jünglings in weiblicher Opfertracht angeſprochen. So gewiß dieſe Auffaſſung irrig iſt, ſo erſcheint ſie doch keineswegs unverſtändlich in Anbetracht der ausgeſprochen männlichen Züge, welche dieſes junge Weib weit abrücken von dem kanoniſchen Ebenmaß klaſſiſcher Frauenſchönheit: ſtarke Knöchel, feſte Arme, eine breite, ſtraffe und muskulöſe Bruſt. Man wird aber gerade unter den weiblichen Figuren des aſianiſchen Barocks, in deſſen Kreis die Statue aus Anzio gehört, viel Verwandtes finden, wie überhaupt die ganze Stilrichtung den zarten femininen Reizen abhold iſt. Je ungezwungener die Genrekunſt ſich in den Niederungen des Daſeins bewegen darf, um ſo origineller äußert ſie ihre Freude an aller urwüchſigen Saftigkeit. Hat doch dieſe Periode den Dornauszieher in die Welt geſetzt ⟨Marmorſtatue Caſtellani, Britiſh Muſeum⟩: ein ruppiger Gaſſenjunge hockt auf dem Stein am Weg und bückt ſich tief, um den Störenfried aus der ſchwieligen Sohle zu klauben. Ein ordinäres Sujet, wenn man will, aber was bei der kapitoliniſchen Bronzefigur dann in die glatte Bahn einer volksfremden Pagenanmut geleitet erſcheint, ſprudelt hier als friſcher Quell aus der unmittelbaren, ungetrübten Anſchauung des realen Lebens.

Die rauhe Derbheit wird noch erhöht durch das Ungepflegte der Erscheinung. Man läßt sich gehen. Oft ist das Gewand in völliger Unordnung, rutscht von der Schulter herab, schleppt lässig am Boden nach. Die früher beliebte, sorgfältig gewellte Melonenfrisur ist verschwunden, das Haar wird lose und wirr getragen, keck schnellen einzelne Locken über Schläfen und Stirn. Überall Anzeichen einer Verwilderung, die man offenbar als kraftvoll und reizvoll empfindet. Daher auch das lebhafte Interesse, welches diese Kunst den barbarischen Volkstypen entgegenbringt. Es ist viel weniger, als dies etwa bei Werken älterer Perioden der Fall ist, die Seltsamkeit der fremden Tracht, die nun das Auge fesselt, obschon die realistische Gesinnung des Zeitalters auch in Einzelheiten der Bewaffnung und des Körperschmucks die Treue oft peinlich zu wahren weiß. Allein entscheidend ist in erster Linie doch das Rassige schlechthin, das Wilde und Ungeschlachte einer von der Zivilisation noch nicht geglätteten Leiblichkeit. Ihr zuliebe werden, im Widerspruch sowohl zur historischen Wahrheit wie zur künstlerischen Tradition, die Perser und Gallier der pergamenischen Siegesdenkmäler zum Teil unbekleidet wiedergegeben. Wir finden da hervorragende Proben eines rücksichtslosen Verismus, welcher der ungezähmten animalischen Natur bis in alle Winkel nachspürt. Man denke an die Negerterrakotten mit dem Ausdruck ihrer stumpfen Gier, an den struppigen Mähnenkopf des Galliers von Gîze, oder an den Schleifer der Uffizien in Florenz ⟨Fig. 60⟩, wo die widerliche Häßlichkeit des Kosakentypus ans Groteske streift.

Und doch liegt dieser Kunst jede karikierende Absicht fern. Bei der Umstilisierung des überlieferten Sokratesporträts ins Silensartige ⟨Kopf in Villa Albani⟩ ist es gewiß nicht auf komische Wirkung abgestellt, nur werden die Akzente mit einer bisher unerhörten Wucht hingesetzt, um den Kontrast von geistiger Macht und körperlichen Mängeln möglichst grell herauszuarbeiten. Auch das Genre versucht es mit ähnlich drastischen Mitteln, was man will, ist Naturnähe, ungeschminkte Wirklichkeit. Trotz allen kreischenden Lärmens ist die «trunkene Alte» kein erheiterndes Bild, und vielleicht hätte eine andere Zeit die Sache liebenswürdiger, harmloser und mit naivem Humor vorgebracht. Jene Statue des alten Fischers aber, in der man einst eine Darstellung des sterbenden Seneca zu erkennen meinte, ist treffend mit shakespearischen Gestalten verglichen worden, denn hier wächst die Dürftigkeit einer durch Not und Mühen zermürbten Existenz ins menschlich Ergreifende, der Ausdruck stumpfen Erdenjammers entbehrt einer gewissen Größe nicht. Es sind trübe und düstere Wasser, in denen die Welt sich spiegeln muß, und über allem lastet es wie schwüle Gewitterluft.

Aus dem tiefernsten, pathetischen Grundton dieser Zeit erklärt sich die ausgesprochene Vorliebe für tragische Stoffe und erschütternde Szenen. Da wo die Klassik dem grausigen Vorgang mit Absicht ausgewichen war, wird

jetzt der Finger gerade auf die Stelle gelegt, wo die Erzählung anfängt peinlich zu werden. Was dieſen Marterbildern, die im Rahmen der aſianiſchen Kunſt einen ſo breiten Raum in Anſpruch nehmen, die hochdramatiſche Note verleiht, iſt das Moment der Spannung; es begegnet in dieſer raffinierten Zuſpitzung hier zum erſtenmal. Nicht die Prozedur der Hinrichtung ſelbſt muß das Thema bilden, ſondern die irre Angſt davor ‹Schindung des Marſyas, Beſtrafung der Dirke›; ſelbſt da, wo der deus ex machina das Schlimmſte verhindert, werden doch alle Schrecken der Erwartung durcherlebt ‹Prometheus-gruppe aus Pergamon›. Aber auch die alten Vorwürfe werden nun anders geſtimmt, und in die Kampfſzenen kommt eine Wut und wilde Leidenſchaftlichkeit, wogegen alle früheren Löſungen zahm erſcheinen. Selten hat der Untergang eines tapferen und furchtbaren Gegners einen ſo erregenden Ausdruck gefunden wie in der Gigantomachie des großen Altars oder in den Gallierdenkmälern der Attaliden, und es klingen Mitleid und bewundernde Achtung durch in dieſen Schilderungen, die ſich anhören wie das Lied von der Nibelungennot.

2. Rokoko.

Die Kraft des aſianiſchen Barockſtils hat nicht ſehr lange vorgehalten; er war kurzlebig ſeiner ganzen Natur nach, ſchnell aufgeflammt, bald verloht. Schon im zweiten Jahrhundert v. Chr. macht ſich ein Abflauen bemerkbar, ein Nachlaſſen der Wucht, zugleich aber meldet ſich auch mit aller Beſtimmtheit die Abkehr von den herrſchenden Kunſtprinzipien. Das erſte vorchriſtliche Jahrhundert zeigt eine durchaus veränderte Phyſiognomie. Skulpturen wie der Laokoon, der borgheſiſche Fechter, auch der Torſo vom Belvedere laſſen ſich mit dem Barockideal nicht mehr identifizieren: Stoff, Stimmung, Stil ſind anders, haben etwas entſchieden Rokokomäßiges. So ſonderbar das aufs erſte klingen mag, jede vorurteilsloſe Betrachtung muß zu ſolcher Erkenntnis führen.

Statt des Maſſigen, Schweren, Gedrungenen wird nun überall das Lichte und Leichte hervorgeholt. Das Beſtreben, die Dinge leicht zu nehmen, ließe ſich ſchon auf negativem Wege nachweiſen: durch eine Feſtſtellung deſſen, was fehlt. Das Verlangen nach gewaltigen Bauleiſtungen hat aufgehört, und die wirklich ausgeführten Architekturdenkmäler verraten deutlich die Tendenz, dem Baukörper ſeine plumpe Schwere zu entziehen, die Maſſe zu lockern und undicht zu machen. Es iſt bezeichnend, daß jetzt der Säulenrundbau ſich einer ſo großen Beliebtheit erfreut, ſchlank in ſeinen Verhältniſſen und mit vielen Öffnungen und Durchblicken ins Freie. In der Geſtaltung des Innenraums aber hat der Sieg des neuen Ideals eine gewaltige Umwälzung hervorgerufen. Die charakteriſtiſche Dekorationsart dieſer Periode iſt der ſoge-

nannte zweite pompejanische Stil. Er ist in Pompeji selbst nicht eben reich vertreten; schöne Proben bieten die Wandmalereien einer Villa in Boscoreale (jetzt in Newyork), dann aber Rom mit seinem «Haus der Livia» auf dem Palatin, mit den Farnesinafresken und den esquilinischen Odysseelandschaften (Fig. 63). Die Maler sind Griechen, was sich schon in den Beischriften kundgibt. Und sicher haben wir es hier mit einem echt griechischen Gewächs zu tun, wenn auch ein Einblick in das Werden des Phänomens uns bis zur Stunde noch versagt ist. Hatte der erste pompejanische Stil mit allen Mitteln den Eindruck einer massiven Festigkeit hervorzurufen gesucht, so dringt dies jüngere System nun gerade auf eine Zersetzung und Auflösung der Konsistenz. An Stelle der geschlossenen Wand sehen wir eine perspektivisch gemalte Scheinarchitektur, welche die feste Begrenzung des Raums aufhebt und dem Auge die Unendlichkeit der Tiefe vortäuschen soll. Eine Reihe schlanker Mauerpfeiler mit leichtem Gebälk oder Rundbogenabschluß verwandelt das Zimmer in eine offene Halle mit Ausblick in entlegenere Räume; bald sind es Gebäudegruppen, ein lustiges Häusergewirr, bald landschaftliche Gefilde mit figürlicher Staffage, die in rascher Verkürzung sich in die Ferne verlieren. Auch da wo jede szenische Andeutung fehlt und nur gleichmäßig gefärbte Fläche zu sehen ist, soll doch ein Blick ins Lichte gemeint sein, in den luftigen Himmelsraum. Schlagende Analogien zu dieser illusionistischen Prospektmalerei finden sich im Rokoko des achtzehnten Jahrhunderts, und auch an seine Spiegelsäle darf erinnert werden, die mit ihrer Durchbrechung und Aufschlitzung der Wand und dem Ineinanderspielen verschiedener Zimmerfluchten etwas völlig Ähnliches bezwecken: die Schranken werden weggeleugnet, man fühlt sich in eine allseitig flutende Bewegtheit des Raumes versetzt. Was hier im großen versucht wird, trifft auch für das Kleine und Kleinste zu, und es ist selbstverständlich, daß das Kunstgewerbe sich die gleichen Grundsätze in ganz besonderem Grade zu eigen macht: möglichst wenig Masse, Verringern des Gewichts bis zur Verflüchtigung. Im Glasgeschirr, das rasch die weiteste Verbreitung findet, ist diesen Bedürfnissen ein Instrument von seltener Ausdrucksfähigkeit zuteil geworden: dünnwandig und durchsichtig, scheinbar substanzlos, schließt es den Inhalt ein, ohne ihn abzuschließen.

Die Plastik setzt ihren ganzen Ehrgeiz daran, selbst unter erschwerendsten Umständen so zu tun, als gäbe es für sie Enge und Grenzen nicht. Wir wählen als Beispiel mit Absicht eine Rundskulptur, wo die Durchführung des genannten Prinzips auf die denkbar größten Schwierigkeiten stoßen und schon in Widerspruch geraten mußte mit den Forderungen des Themas: den Laokoon. Ein Figurenknäuel wirrster Art, drei Leiber, nah beisammen, von riesigen Schlangen umstrickt, gepreßt, zerquetscht. Ein Motiv, das ähnlich bereits in der Athenagruppe der pergamenischen Gigantomachie (Fig. 59) be-

gegnet, das zeitliche Verhältnis der beiden Werke war zunächst Gegenstand lebhaftester Diskussion, aber heute besteht kein Zweifel mehr darüber, daß die Szene des Altars die Schöpfung der rhodischen Künstler beeinflußt hat. Die Entsprechungen sind augenfällig, und doch würde der tiefgehende Stilkontrast der beiden Perioden sich nirgends besser erläutern lassen. Trotz der auseinanderstrebenden Bewegung der Figuren gibt das pergamenische Relief eine geschlossene, fest verzahnte und scharf umrissene Gruppe, die kleinste Lücke ist vollgestopft, Federn und Gewandzipfel drängen sich zwischen die gespreizten Glieder, wodurch der ganze Aufbau etwas Zähes, Straffes, Zusammengeballtes und der Vorgang selbst den Charakter einer eisernen Umklammerung erhält. Beim Laokoon ist die Gruppierung im Gegenteil locker und luftig leicht, der Stein an möglichst vielen Stellen durchlöchert, überall gleitet der Blick zwischen zappelnden und schlüpfrigen Formen ins Leere hinaus. Schon in der Bildung der Schlangen zeigt sich ein wesentlicher Unterschied: dort kraftstrotzend und muskulös, und unter der dichtgeschuppten Haut drückt das knorpelige Skelett sich durch — hier dünn und glatt, von einer kautschukartigen Dehnbarkeit. Alles ist in fiebernder Erregung, ein Zittern und Schwanken, und vergebens tastet das Auge nach einem festen Halt. Wie diese Körper die Basis kaum berühren und scheinbar schwebend in der Luft treiben, so ist das Bildganze selbst ein loses Gaukelspiel. Das verzweifelte Todesringen des pergamenischen Altars aber haftet an der Erde, und es ist nicht bloß nach dem Sinn der Sage, sondern buchstäblich wahr, daß der Erdgöttin jüngster Sohn nur mit dem Aufwand übermenschlicher Kraft losgerissen werden kann vom Boden, der ihn geboren hat.

Das Körperideal dieses jüngeren Hellenismus ist auf grazile Schlankheit gestimmt. Was Karikaturen, wie die so beliebten Totengerippe, die spinnenbeinigen, unmöglich dünnen Spaßmacher in grotesker Verzerrung und Übertreibung bieten, ist doch nur der ironische Ausdruck eines allgemeinen Formgefühls, und die mageren Nubiertypen der alexandrinischen Bronzeplastik mit ihrer Schlangenglätte huldigen einem modischen Geschmack. Die Kentauren, vormals plumpe Roßmenschen, bekommen einen Stich ins geschmeidig Elegante, sehr feingliedrig und schmächtig fast sieht nun das Volk des Satyrn aus. Der athletisch durchgebildete Leib, wie ihn der borghesische Fechter repräsentiert, ist von einer sehnigen Kraft, doch fehlt ihm alle Fülle, der Überreichtum an anatomischem Detail, der beinahe kleinlich wirkt, verstärkt nur den Eindruck einer leichten und überaus beweglichen Statur. Die Schönheit der Frau aber ist fein und zart, und wenn sich über dem kleinen Gesicht ein übermäßig hoher Lockenputz mit großen Schleifen auftürmt ⟨Fig. 61⟩, so soll der Kontrast, genau wie bei den stattlichen Coiffüren der Rokokodämchen, die Niedlichkeit des Körpers noch besonders unterstreichen. Das Haar selbst will durchaus als eine lockere und luftige Materie verstanden sein.

Es ist nicht leicht, für das besondere Bewegungsgefühl dieser Periode eine wirklich treffende Bezeichnung zu finden. Der Begriff «zierlich» würde die Sache nicht erschöpfen. Jede Kunst hat ihre eigene Vorstellung von Zierlichkeit, die archaische sowohl wie die klassische. Eine Verkörperung alles dessen, was jetzt unter verfeinertem Gebaren verstanden sein will, bedeutet die wunderschöne Bronzefigur des «Narziß» im Neapler Museum ⟨Fig. 62⟩. Schon das Motiv als solches ist ungemein charakteristisch für die kapriziöse Anmut dieser Zeit: der jugendliche Dionysos, der schelmisch drohend mit dem Panter spielt — so offenbar dürfte die Gruppe zu ergänzen sein. Im Grunde dasselbe Thema, das bereits in jenem Grabmaltypus des frühen fünften Jahrhunderts begegnet, wo der Vorstorbene zu seinem Hund sich niederbeugt ⟨Fig. 31⟩ — hier wird es zum neckischen Getändel. Die Haltung ist von einer eigentümlich gezierten Art, dies Voreinanderschieben der Füße, das in anderen Fällen dann zur eigentlichen Menuettposse wird, so bei der Gruppe «Amor und Psyche», einer Schöpfung der gleichen Zeit, mit der typischen verschränkten Beinstellung beider Figuren. Dazu ein Wiegen in den Hüften, ein Wenden und Drehen, die Neigung des Kopfes, das kecke Einstützen der Hand mit dem abstehenden kleinen Finger. Man pudere dem Narziß sein krauses Lockenhaar, kleide ihn in Spitzenjabot, Kniehosen und Seidenstrümpfe, und der Rosenkavalier ist fertig!

Gerade in diesem Spreizen der Finger läßt sich ein Leitmotiv des neuen Stils erkennen: das eigensinnig Sperrige der Bewegung, ein Aus- und Abbiegen, ein kompliziertes, gewundenes Lineament. Die lustigen Knickungen von Vasenprofilen, Henkeln und Griffen verraten die gleiche Freude an launischer Koketterie wie der hüpfende Zehengang oder die prickelnde Geste, auf die man nun überall stoßen kann. Das Tafelgeschirr aus Edelmetall leistet Unmögliches in tänzelnder Ziererei, selbst das simpelste Gerät wie ein Eßlöffel mag sich nicht steif gerade halten, nur auf Umwegen erreicht der Stiel die Schale. In der Natur aber erfreut sich das Auge an allem Krausen und bizarr Geformten, das vielfach verästelte Gezweig und die knorrigen Biegungen der Stämme, rissige Baumrinde und gezacktes Laub, kühne Felsspitzen und knitterig brüchiges Gestein, das sind die Dinge, auf die sich das Interesse sammelt. Und wenn Landschaftsbilder wie das reizende Bauernrelief der Münchener Glyptothek ⟨Fig. 64⟩ mit Vorliebe zerbröckeltes Gemäuer ihrer Szenerie einfügen, so ist es, neben einer gewissen Ruinensentimentalität, schon einfach das Behagen am knisternden Kontur, was die Wahl gerade solcher Motive veranlaßt hat. Es kann nicht übersehen werden, daß dieser Stil eine gewisse Verwandtschaft zeigt mit dem Manierismus zu Ausgang der archaischen Periode, indessen was sich dort im Rahmen einer steifen Grazie hält, erscheint hier in flüchtige Bewegung übersetzt. Das Haar des «tanzenden Fauns» züngelt und zischt wie vom Wind verwehte Flämmchen.

Feſtliche Stimmung ruft einen wahren Aufruhr und Tumult der Linien hervor: ſchaukelnde Blumengewinde und Bänder, wohin man blickt, ein Raunen und Rauſchen, und aus all der wiſpernden Unruhe hört man das Klopfen eines froh erregten Herzens. Wie ein Symbol dieſes jubelnden Lebensdranges nimmt ſich die bronzene pompejaniſche Nike ⟨Fig. 61⟩ aus. Nicht jenes Sinnbild hochgemuter Siegesfreude, das in der Schöpfung des Paionios ſeinen klaſſiſchen Ausdruck gefunden hat, wo die Göttin langſam und feierlich ſich auf die Erde niederſenkt, mit weitgeblähtem Mantel und ruhig ausgebreitetem Schwingenpaar, aufrecht und ſtolz, noch viel weniger das ſchmetternde Pathos des Hochbarocks, wie es die Nike von Samothrake verkörpert: ganz anders ſtellt ſich dieſe Zeit die Überbringerin der Himmelsbotſchaft vor. Ein flinkes Ding kommt da ſauſend durch die Luft, von faſt kindlichem Wuchs und den gertenſchlanken Leib elaſtiſch biegend, feine Fingerchen halten loſe das Attribut, die ſpitzen Flügel drehen ſich, luſtig weht das Kleid. Das Ganze wie ein lichter Traum, befreit von aller Erdenſchwere, und rein optiſch genommen — dank dem Kontrapoſt der Glieder und der Fittige, dem haſtigen Wogen des Gewandes, dem jähen Wechſel von blitzenden Helligkeiten und Schattenflecken — ein Geflimmer aus eitel Sonnenglanz. In ähnlicher Weiſe wird bei der Marmorfigur der Berliner Mänade die wirbelnde Aufregung eines bacchantiſchen Tanzes dem Auge vorgezaubert, nicht bloß durch die ſchraubenartige Drehung des Körpers, die der ſpiralige Faltenzug noch beſonders effektvoll betont, ſondern durch das flackernde Fortſtreben der Gewandhülle: ein Zipfel hat ſich losgemacht und weht davon. Während die pergameniſche Kunſt ⟨Relief einer tanzenden Mänade⟩ das wogende Kleid gerade dazu benutzt, die voluminöſe Erſcheinung der Geſtalt zu verdichten, ſtiebt hier die Maſſe nach allen Seiten auseinander und verflüchtigt ſich wie Äther in der Luft. In der Malerei, wo ſolche ſchwebenden Tänzerinnen im Schleierkleid nun zum feſten Repertoire gehören, kommt dieſer Tendenz noch die Technik der lockeren Pinſelführung zu Hilfe, welche die Farben in feinen Spritzern über die Fläche dahinjagt. Wahre Wunder im Aufpeitſchen des Bildſtoffs zu nervöſem Spiel bringt die Steinſchneidekunſt hervor, da vereinigen ſich die Flammen verſchiedener Buntlagen, die hüpfenden Glanzlichter der blanken Politur zu ſprühendem Gefunkel ⟨vgl. die «Tazza Farneſe», Fig. 65⟩.

Die Grundſtimmung dieſes Zeitalters iſt eine unerſchöpfliche Heiterkeit. Niemals wurde ſo viel und aus vollem Halſe gelacht. Ein Lachen, das aus den Tiefen des Weſens ſteigt und das ganze Geſicht durchleuchtet, man denke etwa an den luſtigen «Faun mit dem Flecken» der Münchener Glyptothek. Dieſe tolle Ausgelaſſenheit ſcheucht alle Schatten fort, und ſelbſt der Tod hat keine Schrecken mehr, die Spruchbecher mit ihren klapprig wackelnden aber trinkfeſten Gerippen predigen in Wort und Bild kecke

Lebensbejahung und den Mut zum Genießen. Ganz besonders der dionysische Schwarm zeigt sich von überschäumender Lust erfaßt und stets zu Scherzen aufgelegt. Da haben wir den jungen Satyrburschen, der in animalischer Seligkeit sich auf dem Rücken wälzt, mit den Beinen strampelt, jauchzend sein Schnippchen schlägt, den «tanzenden Faun», der wiehernd vor Wonne und alle viere schlenkernd durch die Fluren huscht. Eine köstliche Probe dieser sprudelnden Fröhlichkeit bietet die Zweifigurengruppe «Aufforderung zum Tanz» ⟨Satyr und Nymphe⟩: ein niedliches Persönchen streift kichernd sich ihr Schuhzeug ab für den Barfußtanz, zu dem ihr Partner in grotesk galanter Haltung, schnalzend und mit der Fußklapper den Takt anschlagend, sie einlädt.

Diese ganze schäkernde Bilderwelt ist reichlich mit erotischen Motiven durchsetzt, das flirtet und liebelt, lauert und lockt. Was die Kunst an pikanten Szenen zwischen Waldteufeln und Hermaphroditen sich leistet, ist oft von gewagtester Eindeutigkeit, immer aber rückt sie die Sache in das Licht einer schimmernden Komik und man kann ihr nicht böse sein. Der Vatikan besitzt im Triton ⟨besser Seekentauren⟩, der ein Mädchen durch die rauschenden Wellen entführt, ein Prachtstück dieser Art, das Opfer schreit und sträubt sich aus Leibeskräften, und der Räuber sieht auch gar schrecklich aus, aber auf seinem Fischleib rutschen kleine Eroten heran und machen der Kleinen Mut: es sei nicht so schlimm, und die Wildheit des Vorgangs wird aufgelichtet von lächelnder Anmut. Im Kentaurenpaar mit den Amoretten aber, von dessen Berühmtheit noch mehrere statuarische Repliken zeugen, entfalten Grazie und Esprit ihren ganzen schillernden Reichtum. Zwei Kentauren, sehr ungleich an Jahren wie an Temperament, von beiden hat die Liebe Besitz genommen, und auf dem Pferderücken treibt ein winziger Schalk in hellem Übermut Allotria. Während den struppigen Alten die Geschichte hart genug ankommt, so daß er stöhnend sich in seinen Fesseln windet, kennt die Vergnügtheit des Jungen keine Grenzen, mit dem Schweif wippend und ein strahlendes Grinsen auf den Zügen, tänzelt er stolz und selbstbewußt einher. Das reizvolle Spiel mit Gegensätzen, in seiner witzigen Formulierung wirkt es wie ein fein zugeschliffenes Epigramm dieser Zeit, die wie keine andere die Kunst des Scherzens beherrscht.

Nichts ist übrigens so bezeichnend für den Geist der ganzen Epoche, als dieses lose Erotengetändel. So wie die Gemälde des 18. Jahrhunderts von Putten wimmeln, welche den Raum mit dem Schwirren ihrer kleinen Flügel beleben, wie überall von den Stuckdecken der Rokokokirchen pausbäckige Engelsgesichter aus den Wolken herniederschauen und unzählige Porzellanbübchen mit zierlichen Flügeln die Gemächer füllen, so raunt und rauscht es auch hier von reizenden Kinderfiguren mit Vogel- oder Schmetterlingsschwingen, die keck sich eindrängen, gern ein richtiges Heinzelmännchentreiben

entfalten, indem ſie die menſchliche Beſchäftigung nachahmen, und nichts bleibt von ihren Späßen verſchont.

Kann eine ſo zartbeſaitete und ſpieleriſch veranlagte Kunſt wirklich etwas ernſt nehmen? Von vornherein müßte man erwarten, daß ſie den peinlichen Dingen gegenüber verſage, das Leiden liegt ihr nicht. Dennoch hat ſie ſich an ſolchen Stoffen verſucht. Der Laokoon iſt ein hochtragiſches Thema, der grauſige Tod des Prieſters und ſeiner Knaben unter den entſetzlichſten körperlichen und ſeeliſchen Qualen. Allein gerade in der Art, wie hier dem Schmerze Raum gegeben wird, zeigt ſich der fundamentale Unterſchied von der markigen Wucht des Barocks mit den Schreckniſſen ſeiner Marterbilder. Freilich darf man dabei nicht auf Winckelmann oder Leſſing hören, aber in der Geſchichte der Kunſtkritik iſt auch kaum ein ſo gründlich falſches Urteil anzutreffen, wie dasjenige unſerer Klaſſiker in Sachen des Laokoon. Dagegen mag die oft ſehr ſchroffe Ablehnung der neueren Literatur hart und übertrieben klingen, aber ſachlich hat ſie recht. Die rhodiſchen Künſtler haben ſich da an eine Aufgabe gewagt, für die ſie wenig disponiert waren. Dem Leiden fehlt die Bitterkeit, und ſchon das kleinliche Getue dieſer luftigen Formenwelt wird der düſteren Schwere des Vorwurfs nicht gerecht. Die Schreie ſind ſchrill und kreiſchend, aber ohne Kraft. Man fühlt ſich an das erbärmliche Gezeter des Mädchens erinnert, das der Triton entführt, oder an das Winſeln des gefeſſelten Kentauren. Auch von den welken Lippen des Pſeudoſeneca kommt es wie ein klägliches Stöhnen. Etwas Weichliches und Wehleidiges eignet dem pſychologiſchen Ausdruck dieſer Zeit, ein ausgeſprochen unmännlicher Zug.

Im allgemeinen aber ſucht man den Geſchichten ihre heitere Seite abzugewinnen, und das Verhältnis zum Mythus ſteht vorwiegend im Zeichen ſchmunzelnden Behagens. Man braucht gar nicht bis zum tollen Schabernack der Burleske zu gehen, wie ſie die Kunſt Alexandriens ſo verſchwenderiſch ausſtreut: zu jenen luſtigen Traveſtien, welche die Helden der Sage in Kobolde oder ſelbſt in Tiere verwandelt. Auch da, wo die Illuſtration ſich im Rahmen einfacher Erzählung hält, ſpürt man den ironiſchen Unterton. So bei den ſogenannten homeriſchen Gruppen der jüngeren rhodiſchen Schule, die wir freilich nur aus verblaßten und lückenhaften Nachbildungen und literariſchen Nachrichten kennen. Wie der pfiffige Odyſſeus ſich in den Zotteln des Widders verkriecht, vorſichtig ſchleichend dem Kyklopen einen mächtigen Kübel voll Wein heranſchleppt, und ihm zu guter Letzt mit Eifer und Geſchick den glühenden Stahl ins Auge bohrt: das wird in behäbiger Breite vorgetragen und mit inniger Freude an der Komik der Situation. Am lehrreichſten in dieſer Hinſicht iſt der Freskenzyklus der esquiliniſchen Odyſſeelandſchaften ⟨Fig. 63⟩, der in zuſammenhängender Folge den Knäuel jener phantaſtiſchen Irrfahrten entrollt. Schon der winzige Maßſtab der Figuren, ihre zappelnden Bewegungen geben den Szenen einen marionettenhaften An-

ſtrich. Gleich gaukelnden Traumbildern zieht es flüchtig vor den Augen des Beſchauers dahin, als etwas Unwirkliches, Verſchwommenes, und das Ganze iſt in den Duft und Dunſt einer roſigen Märchenſtimmung gehüllt.

Nun gilt aber die Loſung: weg von der Wirklichkeit! durchaus nicht nur für die Welt der Sage, auch im Leben macht ſich die Romantik breit, und aus der Enge überfeinerter Geſellſchaftsſitten und höfiſcher Etikette flüchtet man in die freie Gottesnatur. Dabei ist «Natur» im Sinne eines ſchöneren Daſeins zu verſtehen, den Widerwärtigkeiten des gemeinen Alltags entrückt und fern. Die Menſchheit lechzt nach Sonnenſchein und Waldesſchatten und ſchwärmt von einem Glück im Winkel, im traulichen Frieden ländlicher Stille. Man freut ſich am Gezirp der Grillen, am Geplauder von Brunnen und Quellen, an Flötenſang und Herdengeläut. Und erſt jetzt, auffallend ſpät, erwacht das Intereſſe an der Landſchaft als ſolcher. Die Malerei läßt den ſzeniſchen Vorgang immer mehr zuſammenſchrumpfen, und wo ein mythologiſches Geſchehnis dem landſchaftlichen Rahmen eingeflochten wird — etwa das Parisurteil oder die Überraſchung der badenden Artemis durch Aktäon —, ſo iſt das doch ganz nebenſächlich und dient in erſter Linie zur Belebung der idylliſch angelegten Örtlichkeit. Gern werden elegiſche Töne angeſchlagen, die Welt iſt ſchön, wenn ſie in weiche Farben taucht, in die Dämmerung des ſinkenden Abends. Dieſelben Stoffe macht die dekorative Plaſtik zu ihrem Inhalt. Mag auch die Mehrzahl der marmornen Reliefbilder in der Kaiſerzeit entſtanden ſein, den entſcheidenden Schritt zu dieſer neuen Darſtellungsform hat der ausgehende Hellenismus getan. Das Kabinettrelief der Münchener Glyptothek ⟨Fig. 64⟩ iſt ſtiliſtiſch den Skulpturen der jüngeren rhodiſchen Schule ſo eng verwandt, daß es zeitlich von ihnen nicht getrennt werden kann. Ein allerliebſtes Stück. Inmitten einer reichen Natur der Landmann, der ſeine Kuh zu Markte treibt, von der Laſt der Jahre und dem Gewicht ſeiner Bürde gebeugt, doch rüſtig dahertrottend.

Gewiß iſt das Realismus, aber grundverſchieden vom fanatiſchen Wahrheitsdrang der Barockperiode mit ihrer borſtigen Häßlichkeit. Man hat die Empfindung, als ſei nichts verſchwiegen, an Runzeln und Riſſen iſt auch nicht geſpart, nur wird das alles in ſo harmloſer Weiſe vorgebracht, daß die rauhe Wirklichkeit wie verklärt erſcheint vom milden Schimmer unverwüſtlicher Daſeinsfreude. Auch jene ſtatuariſchen Typen des niederen Volkslebens — die Fiſcher und Straßenverkäufer, die greiſe Bäuerin mit dem Lamm unterm Arm — ſind trotz der rührenden Armſeligkeit ihrer Geſtalt von einer koketten Anmut und Grazie der Erſcheinung, ungeſchminkt und mit allerhand Beſchwerden behaftet, aber niemals derb.

Fünfter Abschnitt.

Die Kunst der Spätzeit.

Wo hat man den Schlußpunkt zu setzen, wenn die Geschichte der griechischen Kunst erzählt werden soll? Daß die Zeit um Christi Geburt eine entscheidende Wende bedeutet, ist freilich ohne weiteres klar. Mit der Begründung seiner Weltmonarchie hat Rom nicht bloß auf politischem Gebiet die Führung dauernd an sich gerissen. Der äußere Machtverlust hat die Energie und Tatenfreudigkeit des Griechentums überhaupt bedenklich geschwächt. Es ist fast bemühend mitanzusehen zu müssen: wie eine der großen Griechenstädte nach der anderen, im Mutterland sowohl wie in Kleinasien, auf jede eigene Initiative verzichtet und willenlos sich in das fremde Staatsgewand einer offiziellen national-römischen Monumentalkunst kleiden läßt. Selbst Athen gibt den Widerstand auf und läßt sich Dinge bieten, die seiner Physiognomie gefährlich sind. Den Aufgang zur Akropolis flankiert das Denkmal eines Römers auf stolzem Viergespann ‹Agrippamonument›. Dicht vor dem Parthenon pflanzt sich ein kleiner Rundtempel für Roma und Augustus auf, und trotz seiner Anleihen bei der Architektur des benachbarten Erechtheion wirkt er in seiner klassischen Umgebung fremd und unecht. Die Unterstadt vollends gerät mit ihren prunkvoll strengen Hallenbauten ganz in den Bann einer Kunst, die nicht mehr als das organische Produkt der vorhergehenden Entwicklung aufgefaßt werden kann. Es ist etwas Anderes und Neues, und es ist ungriechisch.

Und doch berechtigt uns dieses unverkennbare Erlahmen einer großzügigen Aktivität noch nicht, den Faden kurzerhand hier abzureißen, ein Abschluß an dieser Stelle käme einem willkürlichen Schnitte gleich. Gewiß, den Stolz des Hellenismus finden wir gebrochen, allein sein Geschick ist noch nicht erfüllt, sein Leben noch nicht ausgelebt. Das künstlerische Wirken des Griechen ist in den breiten Strom eines allgemeinen Geschehens gemündet, aber während einer langen Dauer noch sieht man seine Spuren in den Wellen treiben. Diesem Weiterleben des hellenischen Elements im Rahmen des größeren Ganzen gilt es nachzugehen, will man den Prozeß seines Werdens und Vergehens bis zu Ende verfolgen. Gerade Italien, dessen

politischer Ehrgeiz und Herrschsucht die Griechenkunst eigentlich entwurzelt und ihrem heimischen Boden nach und nach entfremdet haben, läßt es nun geschehen, daß ihre Ranken sich in all seine Fugen und Winkel spinnen. Kampanien war längst schon eine Pflanzstätte griechischer Kultur, und ein seltener Zufall hat es so gefügt, daß Pompeji eine der wertvollsten Quellen für unsere Kenntnis der hellenistischen Kunst werden sollte: aber auch nach der Romanisierung und noch in der frühen Kaiserzeit ist der griechische Einschlag hier ungemein stark. Die Lebensart eines geistig überlegenen Volkstums bestimmt die Anlagen für den öffentlichen Verkehr sowohl wie Raumbildung und Schmuck der Privatarchitektur. Ja der bodenständige Typus des alten italischen Wohnhauses wächst sich mehr und mehr zum Luxusbau nach östlichem Muster aus, schon in den Namen der neu angegliederten Teile gibt sich ihr griechischer Ursprung kund. Was Rom selbst betrifft, so fehlt hier freilich die zwingende Gewalt der Tradition, und in den Tagen des erstarkten Machtbewußtseins hat diese Stadt ein monumentales Aussehen sich geschaffen, das durchaus das Gepräge nationaler Eigenart und Würde trägt, obwohl es die Hilfe fremder Formen keineswegs verschmäht. Indessen, bei der Ausstattung des Privathauses liegen auch hier die Dinge anders. Die Marmorpracht des Palatin sonnt sich im Abendglanz der Hellenenkunst, und in seinem Palast wohnt auch Augustus wie ein Grieche.

Man hat diesen Prozeß der Gräzisierung als einen sehr konkreten Vorgang sich zu denken. Es sind zum guten Teil Bildwerke griechischer Herkunft, mit welchen der Römer Tempel, Säle und Gärten schmückt. Dabei heißt es einem kaum berechtigten Optimismus huldigen, wenn man diese Dinge vorwiegend für Originale der älteren Kunst oder für getreue Kopien nach solchen hält. Die große Masse stellt Erzeugnisse der damaligen Moderne dar; von den herkulanensischen und pompejanischen Bronzen sind sehr viele so zu beurteilen. Die auffällige Gleichartigkeit der Funde aus dem Osten und Westen der Mittelmeerwelt spricht für einen gemeinsamen Ursprungsort, der mit guten Gründen im Mutterlande selbst vermutet wird. Athen betreibt noch immer seinen Export statuarischer und kunstgewerblicher Ware. Einen kostbaren Schatz an griechischer Plastik verdanken wir dem Schiff, das einst auf seiner Fahrt ins Ausland bei Antikythera zugrunde ging; aber hunderte solcher Schiffe haben ihr Ziel erreicht und an Italiens Küste sich ihrer Fracht entledigt. Und auf ihnen sind auch die Künstler selber gekommen. Die Künstler sind Griechen, sie haben das Ansehen der einheimischen, derbgesunden, aber schwerfälligen italischen Kunst ganz in den Schatten gedrängt. Erstaunt horcht man auf, wenn einem beim Prüfen der Schriftquellen einmal ein Name von echt römischem Klang, wie derjenige des Bildhauers Coponius begegnet: so vollkommen herrscht das hellenische Element nun vor. Nur von Griechenhand läßt sich der vornehme Römer por-

trätieren, die Bemalung seiner Wände, die Bearbeitung seiner Edelsteine überträgt er ihr. Der Großgriechе Pasiteles gilt in Rom als der arbiter elegantiarum in allen Fragen künstlerischer Bildung, er ist, gleich Giorgio Vasari, ausübender Meister und Kunstliterat zugleich, und durch zwei Generationen können wir seine Schule verfolgen. Ob sie es sich eingestehen mochten oder nicht: die neuen Herren der Welt haben diese mit griechischen Augen zu sehen gelernt.

I. Klassizismus.

Die Kunst während der Regierung des Augustus und seiner unmittelbaren Nachfolger steht durchaus im Zeichen klassizistischer Bestrebungen, und nicht nur die bildende Kunst. Die Parallele auf literarischem Gebiet drängt sich schon bei flüchtiger Betrachtung auf: Sprache und Dichtung verraten dieselbe Tendenz der Rückkehr zu klassischer Einfachheit und Formenstrenge. Man ist der bewegten Fülle überdrüssig und müde geworden, die Kraftausdrücke des pathetischen Stiles haben ihren Zauber verloren, die erregenden Reizmittel sind verbraucht und wirken nicht mehr. Auge und Ohr verlangen wieder nach der maßvollen, beherrschten Ruhe und abgeklärten Schönheit eines Vortrages, der an klassischen Mustern geschult worden ist. Es geschieht nicht zum ersten Male, daß sich das Interesse den Kunstformen der Vergangenheit zuwendet, und die Anfänge des Klassizismus sind auch keineswegs in Rom zu suchen. Mitten im rauschenden Barock des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. bereits tauchen Erscheinungen auf, die sich deutlich genug als Motive aus einer andersgearteten künstlerischen Sphäre zu erkennen geben. Daß Athen auch unter der Herrschaft einer veränderten Geschmacksrichtung die Tage seines Glanzes nicht vergessen kann und immer wieder in Erinnerungen kramt, ist nicht verwunderlich. Aber selbst die Kunst von Pergamon, der es an Selbstvertrauen und an Bewußtsein des Eigenwertes gewiß nicht fehlt, bringt oft genug und an sehr sichtbarer Stelle ihre klassischen Reminiszenzen an. Nur wäre es durchaus verkehrt, in dieser Wiederaufnahme von Dingen, die der Geschichte angehören, ein Zeichen von Erschöpfung erblicken zu wollen. Wenn diese Pergamener alte Bildwerke kopieren, so geschieht es nicht aus Verlegenheit, aus Mangel an eigenen Einfällen, auch geht es nicht ohne sehr erhebliche Veränderungen und Korrekturen ab, man stilisiert die Vorlage im Sinne der herrschenden Kunstsprache um. Die Verwendung klassischer Typen im Rahmen großangelegter Neuschöpfungen aber — im Gigantenfries des Zeusaltares zum Beispiel — erklärt sich aus dem Bildungsgrad eines anspruchsvollen Publikums, das zwischen originellen Wendungen die Anspielungen und Zitate aus bekannten Werken liebt. So hat

dies Hereinziehen bereits überwundener Formen in die lebendige Kunst der Gegenwart den offensichtlichen Zweck, das Bild der letzteren zu bereichern, den Vorrat an wirksamen Ausdrücken zu vermehren. Den produktiven Kräften und dem zielsicheren Wollen der hellenistischen Zeit ist aus der Benutzung historischer Stilarten keinerlei Schaden erwachsen.

Der augusteische Klassizismus dagegen faßt sein Verhältnis zur Vergangenheit von vornherein ganz anders auf. Er studiert sie, um von ihr zu lernen: weil er irre geworden ist an den Ergebnissen der jüngsten Entwicklung und nach neuen Richtlinien für eine solide künstlerische Arbeit sucht. Auf eine einfache Wiederholung ist es dabei keinesfalls abgesehen, und wenn man das Wesen des klassizistischen Stiles im bedingungslosen Anschluß an eine «altertümliche» Formanschauung sehen wollte, so wäre dies eine sehr oberflächliche und völlig unzureichende Definition. Allerdings kommt der Nachahmung älterer Werke eine höhere Bedeutung zu als zu irgend einer anderen Zeit; niemals ist häufiger kopiert worden, und kaum jemals so gut: der Begriff der stilgetreuen Kopie ist überhaupt erst eine Errungenschaft dieser Periode. Indessen sind die erhaltenen Denkmäler dieser griechisch-römischen Kunst, wie wir oben bereits bemerkt haben, nur zu einem geringen Bruchteil als eigentliche Repliken nach klassischen Originalen zu betrachten. In der freien Verwertung alter Motive aber herrscht eine so große Mannigfaltigkeit, daß von einheitlichen Grundsätzen — was das rein Materielle der Auswahl betrifft — überhaupt nicht gesprochen werden kann. Da ist der affektierte Stil der sogenannten neu-attischen Richtung, welcher die starr lächelnde Maske eines künstlich aufgefrischten Archaismus sich vorbindet und nach den Regeln altmodischer Etikette mit eckiger Grazie sich spreizt und ziert. Daneben aber kommt die erhabene Großartigkeit des fünften Jahrhunderts ausgiebig zum Wort, und die weiche, lässige Schönheit der praxitelischen Epoche. Daß schließlich auch die verschiedenartigen Regungen der nachklassischen Kunst ihre Spuren in diesem bunten Bilde hinterlassen haben, könnte nur Voreingenommenheit leugnen. Allein gerade diejenigen Erkenntnisse und Fortschritte, auf welche der Hellenismus ganz besonders stolz gewesen ist, werden jetzt ignoriert, ja geflissentlich ausgeschaltet und unterschlagen, und diese bewußte Beschränkung der Ausdrucksmittel bezeichnet den Kern des ganzen Stilproblems. Das häufige Zurückgreifen auf bestimmte klassische Vorbilder ist eine natürliche Folgeerscheinung solcher Tendenzen, doch keineswegs das entscheidende Moment. Die bedeutendsten Schöpfungen sind von direkten Einflüssen unberührt, und nicht in sklavischer Abhängigkeit von dem oder jenem Muster, sondern im Sinn und Geist geschichtlicher Größen sind sie entworfen und geschaffen.

Man darf die ganze Bewegung als einen natürlichen Rückschlag gegen die Wucherungen und Übertreibungen der unmittelbaren Vorstufe verstehen, aber

unter keinen Umſtänden als einen Rückbildungsprozeß. Die Keime neuen Wachstums ſind zu deutlich und voll drängender Kraft. Im Grunde ſtellt dieſe klaſſiziſtiſche Kunſt, mit der ſchlichten Sicherheit älterer Entwicklungsphaſen verglichen, eines der denkbar kompliziertesten Gebilde dar: ſie iſt voller Widerſprüche, und in allem das Gegenteil von naiv. Schon in ihrer Vorliebe für die erzwungen ſteife Haltung ägyptiſcher Figuren und Ornamente, die doch wieder mit allem Sinnenreiz der Wirklichkeit ausgeſtattet werden, verrät ſich das raffinierte Empfinden einer Zeit, die in dieſem einen Zug, wie auch in ihrer geſamten Veranlagung, dem «Empire» zu Beginn des 19. Jahrhunderts ſo ſonderbar verwandt erſcheint. In welchem Grade die Vorſtellungen von gemeſſener Würde, die mit der Kaiſeridee ihren Einzug in die Welt genommen haben, und der nüchterne, aller Romantik abholde Sinn des Römertums überhaupt an der Ausbildung dieſes vornehm-kalten Formenſyſtems beteiligt ſein mochten, iſt eine Frage zu deren Löſung mehr gehört, als im Zuſammenhang einer allgemeinen Überſicht geboten werden kann.

1. Beruhigung und Vereinfachung.

Auf S. 37 unſerer Abbildungen haben wir einem Meiſterwerk helleniſtiſcher Kleinkunſt ein ſolches der klaſſiziſtiſchen Richtung gegenübergeſtellt. Die unter dem Namen Tazza Farneſe bekannte prachtvolle Sardonyx-Schale des Neapler Muſeums ⟨Fig. 65⟩ wird mit Recht der Ptolemäerzeit zugeſchrieben, und zweifellos handelt es ſich um ein Stück alexandriniſcher Herkunft. Schon die Darſtellung der Innenſeite weiſt uns nach dem Nilland. An den Stamm einer Sykomore gelehnt ſitzt der alte Stromgott, ſein Füllhorn auf dem Schoß. Vor ihm lagert auf einem ägyptiſchen Sphinx, dem Symbol des Landes, ſeine Gattin Euthenia, die Perſonifikation des Regens und des Überfluſſes. Die beiden hockenden Mädchen mit Schale und Horn und dem ſprießenden Kornfeld dahinter ſtellen die Jahreszeiten der Überſchwemmung und der Feldbeſtellung dar. Von rechts naht rüſtigen Schrittes Horos, der erſte Sämann, mit Pflug und Saatbeutel. Zu ſeinen Häupten ſchweben die Götter der ſommerlichen Winde dem Nil entgegen, deſſen Waſſer ihr Blaſen und Wehen ſich ſtauen und ſchwellen läßt. Das Ganze iſt eine allegoriſche Schilderung der üppigen Fruchtbarkeit Ägyptens. — Der Reliefſchmuck der ſogenannten Portlandvaſe im Britiſchen Muſeum ⟨Fig. 66⟩, die der auguſteiſchen Epoche angehört, iſt nicht mit Sicherheit zu deuten; jedenfalls ſind Szenen des griechiſchen Mythus gemeint. Die beiden Bilder eignen ſich für eine vergleichende Betrachtung ſchon nach ihrer figürlichen Kompoſition: vom dunkeln Grunde heben ſich hell die Geſtalten ab; zu beiden Seiten einer gelagerten, leichtgewandeten Frau ſitzen Männer und Mädchen in läſſiger Haltung, und alles ſammelt und konzentriert ſich auf die Mitte. Ein einzelner Baum bezeichnet

hier wie dort den landſchaftlichen Hintergrund. Damit ſind aber auch die gemeinſamen Züge erſchöpft, im übrigen ſtößt man auf Gegenſätzlichkeiten von denkbar ſchroffſter Art.

Was bei der Tazza Farneſe den Eindruck der Unruhe und des verwirrenden Reichtums erweckt, iſt nicht nur die große Figurenzahl und die Fülle des Beiwerks, die lockere Anordnung der Bildelemente: demgegenüber wirkt die Portlandvaſe mit ihrer Beſchränkung auf wenige Figuren, mit der Schlichtheit des Koſtüms und dem ſtreng ſymmetriſchen Gruppenbau freilich faſt nüchtern klar. Auch die lebhaftere Bewegung — die tatſächliche ſowohl wie die Erregtheit des Linearen —, die ſtarke Rundung und die Ausnutzung der dritten Dimenſion machen es nicht allein: ſchon die farbige Wirkung iſt grundverſchieden, dort unſtet und flackernd, hier ruhig und ſtill. Die helleniſtiſche Glyptik liebt ſprühende Farben, ſie ſucht ſich Steine mit möglichſt wechſelnder Polychromie und ſchleift ſie ſo, daß die Schichten jäh durcheinanderſchnellen. Der emporſtehende breite Rand der farneſiſchen Schale ⟨auf unſerer Abbildung nicht mehr ſichtbar⟩ läßt grelle Blitze in kühn geſchwungenen Schleifen über die dunkle Wölbung zucken. Der Kopf des Sphinx iſt aus der hellen Schicht, ſein Leib aus der dunkeln geſchnitten, und dank der ſpiegelnden Politur des Reliefs ſchillert das Ganze in unzähligen Nuancen. Der Klaſſizismus dagegen dämpft die Buntheit und tötet den Glanz. Die Portlandvaſe iſt eine Amphora aus laſurblauem, faſt ſchwarzem Glas, der Anguß iſt opak-weiß, hat einen matten Elfenbeinton. Der Effekt erinnert an das im achtzehnten Jahrhundert aufgekommene Wedgwood-Porzellan, das ja auch in ſtiliſtiſcher Hinſicht eine ſehr weitgehende Verwandtſchaft zeigt. Die Überfangtechnik unſeres Gefäßes und ähnlicher Vaſen, wie auch der vielen Glasgemmen dieſer frühen Kaiſerzeit, iſt eine Nachahmung des Kameenſchnitts: keine naturaliſtiſche freilich, aber auch die geſchnittenen Steine der auguſteiſchen Epoche bieten nun einen Anblick, der von demjenigen helleniſtiſcher Exemplare grundſätzlich verſchieden iſt. Das große Prachtſtück des Wiener Hofmuſeums, die berühmte Gemma Auguſtea, verzichtet völlig auf jede Buntheit, auf alles das Auge beunruhigende Funkeln und Schimmern, die Wirkung baſiert ausſchließlich auf dem ſtarren Gegenſatz der zwei Onyxlagen, doch die Färbung beider iſt gleich glanzlos und ſtumpf. «Der Stein, mit ſeinen milchweißen Geſtalten auf dunkelbraunem Grund, iſt ein Muſter kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleoniſcher Kunſt» ⟨A. Michaelis⟩. Der Sardonyx wird nun immer ſo bearbeitet, daß ſeine Schichten genau horizontal liegen und nirgends durcheinandergeraten, den früher ſo beliebten quergeſtreiften Stein bekommt man nicht mehr zu Geſicht. Auch den geſprenkelten Jaſpis nicht mehr: das Material findet ſich in allen Abſtufungen vom blaſſen bis zum ſatten dunkeln Rot, aber ſtets in gleichmäßigem, ungebrochenem Farbton. Mit dieſer Vorliebe für maßvolle und ruhige Einheit-

lichkeit hängt es auch zusammen, wenn die stark konvexen Formen der Edelsteine und Pasten jetzt verschwinden, die Wölbung wird zurückgedrängt, und an Stelle der kecken malerischen Reize, wie sie die vorhergehende Kleinkunst so gerne erstrebte, ist es nun die von Farbenspielen ungetrübte plastische Klarheit, welche das Auge entzückt. Ein ganz entsprechender Wandel vollzieht sich in der Reliefkeramik: das späthelleniſtische flott modellierte Tongeschirr mit seiner leuchtenden Bleiglasur und der partiellen Färbung des Bildschmucks finden wir abgelöst durch die arretinische Terra sigillata, deren monochromes Tiefrot und schwacherhabener Dekor die saubere Korrektheit des Dargestellten so vortrefflich zur Geltung bringen.

Die gleichen Tendenzen, welche das Kunstgewerbe der augusteischen Zeit beherrschen, treten uns nun auch entgegen in ihrer Malerei. Zunächst wird man sich nicht darüber wundern dürfen, hier überhaupt in recht erheblichem Grade die Farbe entwertet zu sehen. Die Zeichnung wird wieder in ihre Rechte eingesetzt, mit unerbittlicher Strenge werden die Formen der Dinge linear umrissen, hart und scharf, die Figuren schälen sich aus dem Grunde los und stehen in präzisem Umriß da. In der sogenannten Villa des Cicero in Pompeji schweben die zierlichen «seiltanzenden» Satyrn als rote oder grüne Silhouetten vor der schwarzen Wand: ein dekorativer Effekt von auserlesener Feinheit. Die eigentlichen Gemälde aber verzichten jetzt auf die Errungenschaften des Luminismus zugunsten der plastischen Modellierung. Feste Grenzen halten allseits die Massen zusammen, und auch die Innenzeichnung wird mit einer fast pedantischen Deutlichkeit herausgearbeitet, der Zug der Gewandfalten bekommt eine metallische Präzision. In dieser Welt des Nüchtern-Klaren ist für freies malerisches Empfinden keine Stätte mehr, nicht mit Farbe und Licht wird hier geformt, sondern mit vorwiegend zeichnerischen Mitteln, und oft sind die Bilder wieder, im Sinne der klassischen Kunst, bloß koloriert. Dabei ist die Auswahl der Farben eine grundsätzlich andere als in der helleniſtischen Malerei. Während diese in lachenden, leuchtenden Tönen schwelgt, in ewigem Fluß und Wandel begriffen, hört jetzt die bunte Bewegtheit auf, die Farben setzen sich und werden hart. Man liebt das starke, ruhige Kolorit, den tiefbraunen Fleischton, und im Gewand den bestimmt wirkenden Akzent. Auffallend oft findet sich das Nebeneinander von Gelb und Violett: eine Zusammenstellung, die schon in klassischer Zeit gerne verwendet wird — es sind Lieblingsfarben des alten Athen —, auch dies Zurückgreifen auf die Kontrastwirkungen der Vergangenheit ist ein interessanter Wesenszug des klassizistischen Geschmacks. Daneben fehlt es freilich keineswegs an überaus fein abgetönten Farbenharmonien von zartester Struktur. Wir erinnern nur an die «Aldobrandinische Hochzeit» mit ihren grünlichen, bläulichen, bräunlichen, blaßvioletten Tönen, das alles aber klingt zusammen in eine äußerst diskrete Gesamtstimmung, und das in großen Flächen auftretende Weiß

verbreitet ſeine Kühle durch das ganze Bild. Immer jedoch ſind die Farben derart eingebunden in ein einheitliches Syſtem von maßvoller Gehaltenheit, daß keine einzelne herauszuſpringen vermag, und darin beruht der bedeutſame Unterſchied von der Gemäldekunſt des Hellenismus.

Die typiſche Wanddekoration der auguſteiſchen Periode iſt der ſogenannte dritte Stil, der in Pompeji zu Beginn der Kaiſerzeit aufkommt und etwa ein halbes Jahrhundert lang ſich hält ⟨Fig. 68⟩. Auch hier ſtellen wir denſelben Vorgang feſt: die Farbe kühlt ſich ab. Die Wand wird nicht monochrom bemalt, ſondern in verſchieden getönte Felder und Streifen zerlegt, aber wenn die dann folgende Dekorationsart, die nach dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr. unbedingt vorherrſcht ⟨vierter Stil⟩, mit einer faſt ſchmerzhaft grellen und oft recht ordinären Buntheit aufrückt, iſt hier das Enſemble von einem ſtreng gemeſſenen, vornehmen Ernſt: der Sockel ſchwarz, die Hauptfläche meiſt rot, in verſchiedenen Abſtufungen bis zum ſtumpfen Schokoladebraun, die oberſte Zone weiß. Grün und Blau wird nur in beſcheidenem Umfang angewandt, das ſpäter ſo beliebte vorlaute Gelb dagegen möglichſt vermieden. Aber auch bei größerem koloriſtiſchem Reichtum iſt es ein ſtarres Syſtem, indem die ſämtlichen verſchiedenfarbigen Wandteile gleichſam eingeſchient werden durch ſtraffgerade helle Trennungslinien oder ſchmale Schmuckbänder, auf deren weißlich-neutralem Grund polychrome Miniaturmuſter haften, ſie ſind rein flächig, wirken wie Intarſia — und dies zierliche und doch ſo harte Gerüſt hält die ganze farbige Umgebung im Schach. Zwiſchen dem lichten Fugennetz dehnen ſich weithin leere Flächen aus, oft nur durch eine kleine ſchwebende Figur oder ein zentrales Muſter von ſpieleriſcher Kleinheit belebt. Es iſt die gleiche raffinierte Einfachheit wie bei der großen Silbervaſe aus Hildesheim ⟨Fig. 67⟩, über deren glatte Wandung ſich oben ein mit Niello ausgelegtes feines Bommelgehänge ſpinnt, während unten ein dünner Goldſtreifen die beiden Teile des Gefäßbauches voneinander ſcheidet.

An dieſem Krater iſt nun auch die untere Wölbung nicht mehr mit einem plaſtiſchen Blattkelch verziert, wie bei älteren Exemplaren dieſes Typus, ſondern die anſteigenden Blätter ſind bloß graviert. Hier findet das Schönheitsbekenntnis des Klaſſizismus den ſprechenden Ausdruck: die Fläche iſt Trumpf. Die Wandmalerei des dritten Stils erſtrebt das gerade Gegenteil deſſen, was für den zweiten Stil ⟨oben S. 263⟩ das letzte Ziel des künſtleriſchen Wollens bedeutet hat. Während nämlich das helleniſtiſche Rokoko mit ſeiner gemalten Scheinarchitektur den Raum zu erweitern, mit den vielen Durchblicken und der perſpektiviſchen Anſicht ferner Gründe den Eindruck einer großen Tiefe zu erwecken ſucht, lehnt die neue Kunſt jeden Illuſionismus ab und gibt den ſtreng betonten Raumabſchluß. Wohl iſt die Einteilung im Prinzip dieſelbe geblieben, aber das geſamte tektoniſche Relief tritt in die Wand zurück, wird von der Fläche gleichſam aufgeſogen. Die unteren

Glieder schieben sich nicht mehr vor, Sockel und Aufbau unterscheiden sich bloß durch ihre verschiedene Färbung. Das Gesims wirft keinen Schatten mehr, es ist ein Nebelstreif, ein rein ornamentales Band. Ein pavillonartiger Mittelbau bildet auch hier noch den Rahmen für das Gemälde, allein es stellt kein wirkliches Gehäuse dar, obschon die Kassettendecke des vorspringenden Schutzdaches bisweilen richtig verkürzt gezeichnet ist: denn die überschlanken Säulen, die es stützen, stehen auf keinem körperhaft wirkenden Unterbau. Die ganze Konstruktion ist unlogisch, nicht ein Gefüge von tragenden und getragenen Teilen. Und wenn die glatten Säulen und Kandelaberschäfte durch Licht und Schatten gerundet erscheinen, so stellt sich diese willkürliche plastische Modellierung von Einzelheiten in einen seltsamen Widerspruch zur phantastischen Unwirklichkeit des mosaikartig flächigen Wandsystems, in das sie eingebettet sind.

Die Gemälde des dritten Stiles sind nun freilich nicht flächig im Sinne der archaischen Silhouettenmanier, allein gegenüber den Versuchen der vorhergehenden Kunst ergibt sich in jedem einzelnen Fall eine sehr beträchtliche Beschränkung des Tiefenhaften. Der ganze Vorrat an figürlichen und szenischen Motiven erscheint wieder in Schichten eingeengt, die durchweg parallel zur Bildebene liegen, und da hier befangenes Können oder eine noch mangelhafte Ausbildung des Sehens nicht in Frage kommt, ist diese Vorliebe für die Simplizität des Raumbildes als ein bewußtes Einlenken in die ruhigen Bahnen klassischer Geschmacksrichtung zu deuten. Das verunglückte Experiment der Opferung der Iphigenie ‹S. 177› möge hier aus dem Spiel bleiben, es steht auch erfreulicherweise ziemlich allein. Den Reliefcharakter seiner Komposition hat sich der Maler nicht nur durch die Aufreihung seiner Gestalten in einer Fluchtlinie, sondern auch durch den völligen Entzug des Hintergrundes erzwungen: mit einem störrischen Eigensinn, der aber die Inkonsequenzen innerhalb der Figurengruppe selbst und das Mißverhältnis zwischen ihr und den beiden Fernbüsten oben nur um so empfindlicher macht. Das vortreffliche Gemälde der Aldobrandinischen Hochzeit wieder hat seine Sonderbedingungen, indem sich bei dem gestreckten Friesformat die geringe Raumtiefe und das einfache Nebeneinander in einer Front von selbst ergab. Indessen für die große Masse der Schöpfungen aus dieser Zeit gilt als Regel die Gleichgültigkeit gegenüber der dritten Dimension. Wohl ist bisweilen viel Raum da, aber nicht mehr, wie in der hellenistischen Malerei, ein scheinbar unbegrenzter, schrankenloser Raum: eine den Hintergrund in voller Breite ausfüllende Wand oder — ein besonders häufiges Motiv — die glatte Mauer eines Heiligtums sperrt für den tastenden Blick die Tiefe ab. Und vor allem: der verfügbare Raum wird nicht voll ausgenutzt. Die breite Bodenfläche der Vorderbühne bleibt nun völlig leer. Keine Schrägrichtung bindet Vorn und Hinten, selbst ein übereck gestellter Tisch

iſt eine Seltenheit, Pfeiler und Gebäude erinnern an Theaterkuliſſen, und es ſind ſcheibenhaft wirkende Verſatzſtücke ohne Körperwert. Die Figuren ſehen wir oft in einer einzigen ſchmalen Zone verſammelt, die ſich von den vorderen und den rückwärtigen Raumteilen ſo klar und sauber ſcheidet wie das Öl vom Waſſer, wie bei der Portlandvaſe oder der Gemma Auguſtea die helle von der dunkeln Schicht ⟨Entführung der Europa; Ares und Aphrodite aus «Casa dell' Amore punito»; Urteil des Paris; ſitzende Medea und die Kinder u. a.⟩. Oder ſie ſind mit weitem Abſtand durch das Bild verteilt ⟨Jaſon vor Pelias; Fig. 68: Tod des Laokoon und ſeiner Söhne⟩, aber ſo, daß jeder Körper und alle Bewegung ſich faſt reſtlos in ſeitlicher Richtung entwickelt.

Daß für das Relief im beſonderen nun wieder die Zeit der reinen Flächenwirkung gekommen ist, verſteht ſich bei den beruhigenden Tendenzen dieſer Epoche von ſelbſt. Die archaiſierenden Künſteleien des neuattiſchen Manierismus behaupten während einer längeren Dauer das Feld; man freut ſich an der gezwungenen Schlichtheit, am ſcharfen Schnitt eines Reliefſtils, der jeden Tiefenreiz von der Hand weiſt und keine andere Schönheit kennen will als diejenige der linear umriſſenen Form. Allein nach dieſem launiſchen Gebaren, welches eine Vergangenheit von Jahrhunderten totſchweigt und das Heil im Primitiven ſieht, wird man die Beſtrebungen der klaſſiziſtiſchen Kunſt in ihrer Geſamtheit nicht beurteilen wollen. Die Richtung, welche die Portlandvaſe vertritt, verleugnet ihre Kenntnis der helleniſtiſchen Formenſprache nicht, und manche Züge hat ſie ihr entnommen. Doch ihr Programm als Ganzes lehnt ſie ab, und unter Verzicht auf das maleriſche Durcheinander arbeitet ſie nun auf eine Entwirrung und Klärung der Bildmasse hin. Starke Verkürzungen und Verdrehungen werden vermieden. Körper und Glieder ſtellen ſich nach Möglichkeit mit ihrer ruhig wirkenden Breitſeite zur Schau, die gleichmäßig deutliche Sichtbarkeit der geſamten Darſtellung iſt oberſtes Geſetz. Der monumentalen Skulptur mag dieſe Selbſtbeherrſchung nicht immer leicht geworden ſein: der Poſeidonfries des Domitius Ahenobarbus ⟨München, Glyptothek⟩, der noch den Anfängen der klaſſiziſtiſchen Periode angehört, iſt ein intereſſantes Beiſpiel für den Verſuch, einen großen plaſtiſchen Reichtum mit den Grundſätzen ſtrenger Reliefkompoſition zu vereinen.

Wenn nun auch die Rundplastik ſich zu demſelben Prinzip bekennt, ſo will das heißen, daß man der optiſchen Unruhe, wie ſie der Hellenismus mit ſeiner energiſchen Tiefenbewegung und den jähen Richtungskontraſten zu erregen liebte, in aller Form den Krieg erklärt. Es war eine durchgreifende Läuterung des Geſchmackes nötig, bevor eine ſo ſehr reliefmäßig zurechtgemachte Zweifigurengruppe wie die «ſtillen Vertrauten» ⟨ſog. Oreſtes und Elektra⟩ des Künſtlers Menelaos überhaupt auf das Verſtändnis des Publikums rechnen konnte. Das Auge mußte erſt wieder eingeſtellt werden auf jene

Schönheit, die sich hinter der ruhigen Linie birgt. Man gibt dem schlichten Umriß seine Macht zurück, die im Tumult des Barockzeitalters ihm mehr und mehr entglitten war, das Wogen des Körpervolumens glättet sich und läßt sich von festen Dämmen halten. Es gibt nun wieder freistehende Rundfiguren, für welche die dritte Dimension nicht existiert und in deren räumlicher Beschränkung die Meisterschaft einer klaren Formensprache sich in um so hellerem Lichte zeigt. Die esquilinische «Venus» ⟨Rom, Konservatorenpalast⟩ ist gewiß keine Kopie nach einem frühklassischen Original, sondern ein Geschöpf eben jener eklektischen Richtung, die im letzten Jahrhundert v. Chr. unter Benutzung alter Vorbilder und mit Hilfe lange Zeit zurückgedrängter Formvorstellungen ihre flächig wirkenden Figuren schafft. Die Haltung der Statue ist frontal, und ihre erhobenen Arme ragen nicht über die Raumschicht hinaus, in welcher der Körper liegt. Bei den herkulanensischen «Tänzerinnen» tut der glatte Fall der schweren Peplostracht noch ein übriges, um den Eindruck vornehmer Schlichtheit zu verstärken: und man wäre versucht, diese für echt zu nehmen, wenn nicht im kapriziösen Gebaren mancher Einzelheiten der Manierismus sich deutlich genug verriete. Im gleichen Sinne ist auch die marmorne Jünglingsfigur des Stephanos ⟨Rom, Villa Albani⟩ zu beurteilen, nicht als einfache Replik einer Statue aus dem fünften Jahrhundert, sondern als ein Versuch, die Flächigkeit und Formenruhe der Frühklassik mit der trockenen Eleganz und den schmächtigen Proportionen der eigenen Zeit zu verschmelzen.

2. Korrektheit, Ordnung, Zucht.

Was im folgenden erörtert werden soll, hätte zum guten Teil auch unter der vorigen Rubrik sich sagen lassen. Denn natürlich hängt es mit dem Ruhebedürfnis des klassizistischen Stiles zusammen, wenn das Lineament eine so auffällige Neigung zum Erstarren an den Tag legt, die Linien strecken sich, werden schnurgerade gezogen. Man achte bei Fig. 65 und 66 auf den Kontrast: wie die weibliche Mittelfigur das eine Mal auf dem gebogenen Rücken des Sphinxkörpers lagert, dessen dunkle Masse als Halbrund in die schimmernde Bildmasse einschneidet, — das andere Mal auf einem Unterbau aus geschichteten dünnen Steinplatten. Und während die Figurenmenge der Tazza Farnese in wechselnder Höhe das Bildrund füllt, teilt sie sich auf der Gemma Augustea in zwei Friesstreifen mit betonter Trennungslinie. Die horizontale Gliederung wird überall mit einer an Härte streifenden Konsequenz durchgeführt. Was aber die Wandmalerei betrifft ⟨Fig. 68⟩, so setzt das steife Gefüge von endlos scheinenden lot- und wagerechten Strängen seinen Zug auch innerhalb des Bildrahmens fort: in Form von Baum- oder Säulenreihen ⟨die Tempelfassade, eine übermäßig schlanke Hallenarchitektur sind beliebte Hintergrundmotive⟩, von breiten Stufen, auf welchen Altäre oder Ge-

bäude ſich erheben. Wo eine Strecke zu Ende iſt, biegen Linien und Flächen ſcharf im rechten Winkel um, und faſt immer findet es ſich, daß die Mauer, die auf mythologiſchen Gemälden dritten Stils den Raum hinten abſchließt, irgendwo einen Knick erfährt. Das Beiſpiel der Aldobrandiniſchen Hochzeit mag zeigen, wie dieſe kantig gebrochene Fläche nicht nur zu feinen koloriſtiſchen Reizen, ſondern auch für Kompoſitionszwecke ſich verwerten läßt. Es iſt nicht ſo gemeint, aber häufig wirkt es ſo, daß jene zierlichen Architekturen, die auf bemalten Wänden dieſer Zeit zum Schmuck des oberen Teiles dienen, mit ihren verſchiedengetönten Feldern und den exakt linearen Grenzen an geometriſche Körper aus geſchliffenem Kriſtall erinnern. Was anderen Generationen als langweilig, leer und tot erſchienen wäre, iſt dieſer hier ein erleſener Genuß. Die großzügige Schönheit ägyptiſcher Denkmalkunſt wird jetzt mit wiſſenden Augen betrachtet, nachgeahmt ſogar: die Obelisken des Pharaonenlandes recken in ſteilem Stolz ſich mitten im kaiſerlichen Rom, und die Ceſtiuspyramide läßt ihre mächtigen Flächen zwiſchen ſeinen Zypreſſen ſchimmern.

Der Eindruck gemeſſener und kühler Feierlichkeit, den dieſe auguſteiſche Architektur durchweg macht, wird auch durch das häufige Vorkommen der Rundbewegung — der Wechſel von Apſiden und geraden Mauerſtrecken, das Nebeneinander von Bogen- und Giebelniſchen kehrt immer wieder — in keiner Weiſe beeinträchtigt; denn ſtets iſt die Wölbung von einer überaus ruhigen Wohlräumigkeit, und die Kurve zeigt ein ſo korrektes Ebenmaß, daß ſie ſich regungslos gleich dem Regenbogen von einem Punkt zum anderen ſpannt. Die ſtattlichen Aquädukte, die Ehrenbogen, über deren rundes Tonnengewölbe die ſchwere Attika ſich legt, ſind Wunderwerke einer harmoniſchen Proportionalität, und gerade die Verbindung von geſtreckten und gekrümmten Linien gehört zu den bedeutendſten Wirkungsmitteln dieſer Kunſt. Sie begegnen uns im Großen wie im Kleinen: in der peinlichen Sorgfalt, mit welcher der Maler des Laokoonbildes ⟨Fig. 68⟩ die Bogenſegmente zierlicher Girlanden an dem ſtarren Mauerrand befeſtigt, bekundet ſich der gleiche Sinn für die Schönheit des ſtreng Geregelten. Nirgends hat das enge Zuſammengehen von Kurven und Geraden Effekte von ſo blendendem Glanz hervorgebracht wie in den dekorativen Wandmalereien der «Villa des Cicero», wo ſich um wagerecht aufgehängte fadendünne Thyrſosſtäbe ebenſo zarte Blumengewinde ſchlingen, und beiden Elementen iſt dieſelbe ſtarre Eleganz der Linienführung eigen. Schließlich ſei auch hierfür nochmals auf den Hildesheimer Silberkrater ⟨Fig. 67⟩ verwieſen, deſſen überſchlanke Henkel vollkommen ſteif und unbewegt ſind, während ſeine Wandung genau dieſelbe Krümmung einwärts beſchreibt wie das Bommelgehänge am oberen Rand. Allein hier wie bei den vorhin erwähnten Beiſpielen iſt es ſo, daß alle Kurven innerhalb der geraden Umrahmung ſich zu halten haben.

Zu Wirkungen von grandioser Wucht wird diese eigenartige Liniensprache von der monumentalen Bildhauerei benutzt. Die eisige Ruhe, die von der Marmorstatue des Augustus von Prima Porta ⟨Vatikan⟩ ausgeht, ist zum Teil freilich im Wesen des Dargestellten selbst begründet, und in der psychologischen Ausdeutung der gewählten Situation. Der Kaiser wird uns in dem Moment vorgeführt, wo er eine Ansprache an seine Truppen hält, in aufrechter und gesammelter Haltung, in der Linken das Szepter oder den Speer, die Rechte mit einer gebieterischen Geste erhoben und ausgestreckt. Es ist eine wohlberechnete theatralische Pose, allein sie zeugt von einer Sinnesart, wie sie dem Hellenismus völlig ferngelegen hatte. Die Alexander- und Diadochenbildnisse alle waren erfüllt von Sturm und Drang, von einer heißen Leidenschaftlichkeit, die Augen blitzten, jeder Muskel zuckte in dem Gesicht, der Mund war geöffnet, als müsse er die innere Wärme ausströmen lassen. Und zu all dem ließe sich kein so schneidender Gegensatz denken wie die Porträtbildnerei, die jetzt Platz greift. Der Mann müßte doch eigentlich sprechen, er tut es nicht, die Lippen sind fest geschlossen, und fast erkältend wirkt der durchdringend scharfe Blick. Jede Bewegung ist unterdrückt in diesen energischen und harten Mienen, die Beschreibung des Kaisers bei Sueton findet hier den überzeugenden bildlichen Beleg. Schon die marmorne Büste des jugendlichen Augustus ⟨Vatikan⟩ zeigt dieses Verschlossene und Herbe: eine merkwürdig alte Physiognomie für einen Menschen, der erst an der Schwelle des Reifealters steht. Aber dasselbe wäre auch von dem herrlichen Mädchenkopf ⟨sog. Minatia Polla⟩ im Thermenmuseum zu sagen, dessen abweisende Kühle so sonderbar mit den fünfzehn Jahren kontrastiert, und im Grunde haben die Kinderbildnisse dieser Periode alle etwas Unkindliches, den Ernst erwachsener Menschen. Das ethische Ideal der Selbstbeherrschung und Selbstzucht ist das allgemeine Zeitideal, und die klassizistische Porträtkunst fügt sich bedingungslos seiner zwingenden Macht.

Nun aber geht dieser vornehm verhaltene Ausdruck des Seelischen mit einem gleichgerichteten Formencharakter zusammen. Bei der Augustusstatue ist alles wieder auf ruhige Linien und Flächen gebracht. Man müßte den gehobenen rechten Arm des Poseidon von Melos mit seiner übertrieben schwellenden Muskulatur neben diesen kräftigen, aber glatt modellierten Arm halten: den fundamentalen Unterschied zweier Zeitalter bringt schon die veränderte Bildung des Körperlichen zum Bewußtsein. Und so überreich auch der Reliefschmuck des Panzers erscheint, seine saubere Klarheit hat nichts mehr zu tun mit der verworrenen Unruhe ähnlicher Lösungen in der hellenistischen Kunst. Und dann der Mantel! Wohl kommt es in dem oben eingerollten Wulst zu etwas kleinlichen, realistisch wirkenden Knitterungen, doch werden sie leicht und mühelos mit fortgespült von dem mächtigen und großen Zug dieser durchgehenden Querfalten, die als ruhige Kurven über den Leib sich

legen. Und auch hier ſchaffen das ſtarre Gefälle des links herabhängenden Mantelendes, die ſtreng wagerechten Säume von Panzerlaſchen und Rock eine äußere Umrahmung von erſtaunlicher Regelmäßigkeit. Bei der Statue der ſogenannten jüngeren Agrippina in Neapel — um auch mit einer ſitzenden Figur zu exemplifizieren — haben wir dasſelbe Verhältnis von flachen Bogenlinien und Geraden, die geſtreckte Haltung wird begleitet von einer unendlich beruhigten Draperie, in deren Falten wieder lange Schwingungen mit Vertikalen wechſeln. Hier dient die abgeklärte Nobleſſe der Erſcheinung zum Ausdruck einer müden Reſignation, und in allem ſpricht ſie ſehr vernehmlich: im Verſchränken der Füße und der Hände, im Neigen und leichten Seitwärtsſinken des Hauptes, und nicht zuletzt in der freudloſen Stille der Züge.

Am Ornament beobachten wir eine entſchiedene Tendenz zur geometriſchen Stiliſierung. Es iſt als halte das Zierwerk plötzlich den Atem an und beſinne ſich wieder auf die elementaren Formeln, bei welchen die Entwicklung ihren Anfang genommen. In der Tat muß man zurückgreifen bis zu jener Kombination von Kreiſen mit geraden Tangenten, wie ſie in der Dipylonkunſt zu Beginn des erſten vorchriſtlichen Jahrtauſends ſich findet, und ſpäter nicht mehr, um der ſeltſamen Henkelbildung des Hildesheimer Kraters ⟨Fig. 67⟩ etwas Ähnliches zur Seite ſtellen zu können. Ohne jede Schweifung und Ausbuchtung vollzieht ſich am oberen Ende der ſchrägen Stange der Übergang in das Vollrund. Die Lebloſigkeit der korrekten Kreislinie wird wieder als fein und vornehm empfunden. Nicht nur die rein abſtrakte Ornamentik der Wandmalerei wiederholt das Motiv mit unermüdlicher Geduld in ihren ſteifen Radvoluten ⟨Fig. 68⟩, auch das pflanzliche Muſter lenkt in dieſe Bahn. Die üppigen Rankenreliefs der auguſteiſchen Ara Pacis gleichen der Waſſerfläche, auf welche die Regentropfen fallen: Kreis reiht ſich an Kreis, große wechſeln mit kleinen, aber immer iſt das Rollwerk der Stengel mit dem Zirkel geſchlagen, und peinlich hat der Künſtler dafür geſorgt, daß keine jähe Kontraſtbewegung ſeine Kreiſe ſtört. An die Stelle des ſtark geſtreckten Ovals, wie es der Hellenismus liebte ⟨im Zuſchnitt der Gemmen zum Beiſpiel⟩, tritt nun das ruhige Breitformat oder das Viereck, und hier ſehen wir wieder das Quadrat auffällig bevorzugt, es erweckt den Eindruck des Gefeſtigten und Stabilen, nach dem man jetzt Verlangen trägt. Bezeichnend iſt das häufige Auftreten von runden Medaillons und quadratiſchen Bildfeldern in der Wandmalerei des dritten Stils.

Bei der großen Windſtille, die im ganzen Bereich der bildenden Künſte einſetzt, kommen endlich die Prinzipien von Symmetrie und Rhythmus wieder zu Ehren, im bunten Treiben der vorhergehenden Entwicklung hatten ſie einen ſchweren Stand, und ihre Fugen lockerten ſich bedenklich, jetzt hat die allgemeine Ernüchterung auch die Rückkehr von Gleichmaß und Gleichklang im Gefolge. Man verſuche ſich die flatterhafte Unruhe der pompe-

janischen Nike ‹Fig. 61› in die Sprache des Empirestils zu übersetzen. Es gibt eine solche klassizistische Lösung, die Bronzefigur einer schwebenden Siegesgöttin im Museum zu Parma. Die lodernde Aufregung hat sich gelegt, und alles fließt nun wieder in geregelten Geleisen. Der Umriß des Gewandes ist auf beiden Seiten gleich gezogen, der untere Saum verläuft genau horizontal. Die Arme sind im rechten Winkel gehoben — was bei der mißglückten Ergänzung des betenden Knaben so stilwidrig gezwungen wirkt ‹S. 217›, hier ergibt es sich als selbstverständliche Konsequenz der streng frontalen Anlage des Ganzen —, die beiden Flügel sind wieder mehr nach vorn gedreht und annähernd gleichgestellt. Diese symmetrische Bindung aller Einzelheiten nimmt in rein ornamentalen Zusammenhängen die allerschärfsten Formen an. Auf den so häufigen dekorativen Tonplatten ‹sog. Campanareliefs› stolziert das exakte Wappenschema wieder mit einer umständlichen Grandezza einher, und im Verhältnis der beiden Bildhälften zueinander wird man auch nicht die leiseste Unregelmäßigkeit entdecken. Als hervorragende Glanzleistung sei nochmals der Reliefschmuck der Ara Pacis genannt; so wie da die prachtvollen Schwäne ihre Fittiche gleichmäßig in der Fläche ausbreiten, entfaltet sich auch der gesamte Pflanzenzierat nach beiden Seiten zu einer tadellosen und — trotz der ewigen Spiralwindungen seiner Ranken — vollkommen regungslosen Symmetrie, da jede Vorstellung des Veränderlichen, der flüssigen Beweglichkeit von vornherein hier ausgeschaltet ist.

Mit einer hartnäckigen Pedanterie sehen wir die rhythmische Gliederung durchgeführt. Auf den Kitharodenreliefs und anderen Erzeugnissen der neuattischen Kunst folgen die Gestalten einander in feierlich steifem Tanzschritt, in genau bemessenen Abständen. Sie erinnern an die archaischen Reigenbilder mit ihrer stereotypen, taktmäßigen Wiederholung der Motive; sie wollen ja daran erinnern. Nicht jede Zeit hätte es fertiggebracht, die Gehänge einer Schmuckkette einzeln abzuzählen und mit so unendlicher Sorgfalt an ihrer Schnur aufzureihen ‹Fig. 67›; nicht jede hätte in der Monotonie einer säulenstarrenden Tempelfront den gegebenen Hintergrund für ihre figürlichen Szenen erblickt. Allein diesem Stil ist nicht bloß die Angst vor der Langeweile völlig fremd, er zwingt den Beschauer geradezu unter die hypnotisierende Wirkung des Ewig-Gleichen. Selbst die Natur läßt sich Gewalt antun und erfährt eine Stilisierung ins Abgezirkelte und Geordnete. Die Bäume stellen sich in Reih und Glied ‹Fig. 68›, und wie wird die Wildnis zahm! Den Garten macht man zu einem Kunstwerk von fast beklemmender Regelmäßigkeit. Die sechs Wandgemälde aus der Villa der Livia bei Prima Porta stellen uns das Bild eines fürstlichen Parkes vor Augen; es ist das Land, wo die Zitronen blühen, und alle seine Herrlichkeiten breitet der Maler vor uns aus: die verschiedenen Bäume und Sträucher sind aufs liebevollste charakterisiert, zahllose Blüten und Früchte schimmern im dunkeln Laub. Nun wird

aber der Eindruck der ſtofflichen Fülle wieder wettgemacht durch die ängſtliche Korrektheit der Geſamtanlage. Ein ſchnurgerades Geländer mit zierlich durchbrochenem Gitterwerk hält das Wachstum in Schranken; eine viereckig einſpringende Niſche nimmt genau das Zentrum jedes Bildes ein, und innerhalb derſelben betont dann ein vereinzelter geſtutzter Baum wiederum die Mitte. Ein paar Vogelkäfige ſind auf dem niedrigen Zaun verteilt, allein im Grunde ſtellt das Ganze einen einzigen großen Käfig dar: die freie Gotteswelt hat einem fremden Willen ſich gebeugt, geduldig von einer ſtrengen Hand ſich glätten und gliedern laſſen.

Und wohlverſtanden: es iſt dieſelbe Hand, die auch die Falten einer Toga zu künſtlichen, ornamental wirkenden Gebilden ordnet und den natürlichen Wuchs und Fall des Haares zu diſzipliniertem Verhalten zwingt. Das förmliche Zeremoniell dieſer beginnenden Kaiſerzeit gibt dem Koſtüm ſein ſehr eigenartiges, trotz der Fülle ſtofflicher Reize doch ſo wirklichkeitsfremdes Gepräge. Die zahlloſen Ehrenſtatuen zeichnen ſich alle durch einen aufdringlichen Hang zu «ſchönen» Faltenzügen aus, die ſich in eintöniger Gleichheit aneinanderreihen: ſo wie die konzentriſchen Ringe, welche ſich bilden, wenn man einen Stein ins Waſſer wirft. Für matronale Frauengeſtalten hat man eine reiche Auswahl klaſſiſcher und helleniſtiſcher Gewandmotive zur Verfügung und nutzt ſie gehörig aus; aber was dieſe ſpäten Nachſchöpfungen von ihren Vorbildern grundſätzlich unterſcheidet, iſt einmal die akademiſche Glätte der Flächenbehandlung und des Lineaments, ſo daß wir auch in der kompliziertеſten Draperie oft auf eine große Öde und Leere ſtoßen, und dann der vielfach übertrieben ſcharfe und harte Charakter der techniſchen Ausführung; mit einer allzu ſtarren Rückſichtsloſigkeit gräbt ſich der laufende Bohrer ſeinen Weg durch den Stein. Desgleichen bekundet die Friſur eine Neigung zu peinlichſter Akkurateſſe; mit der ruhigen, flächigen Anlage der Haarpartie verbindet ſich eine trockene Sauberkeit in der Führung der gliedernden Linien. Die Haartracht der Männer iſt denkbar ſchlicht: die Strähnen glatt oder in maßvoller Schwingung heruntergekämmt, halten ſich eng an den Schädel; über der Stirn werden die Locken geteilt und zur Seite geſtrichen oder kurz beſchnitten, und eine ſtraffgezogene Kontur umrahmt das Geſicht. Auch die Koiffüren der Damen zeichnen ſich durch eine edle Einfachheit aus, beſonders im Vergleich mit den barocken Haarungetümen des neroniſchen Zeitalters, die ihrerſeits an die krauſe Phantaſtik des vierten Dekorationsſtiles erinnern. Die Maſſe wird geſcheitelt und flach gewellt, in ſtramme Knoten und Rollen gewickelt: und dann kann man es doch wieder nicht laſſen, die Enden zu regelmäßigen Zacken auszufranſen, zu kreisrunden Schneckenvoluten oder Korkzieherlocken aufzudrehen, die ſich wie Hobelſpäne ringeln. Und trotz der diamantenen Härte — denn meſſerſcharf ſind nun alle jene Linien gezogen, welche die vorhergehende maleriſche Plaſtik ge-

flissentlich verdämmern ließ — ist das Ganze mit einem so feinen Gefühl für das Wesen der Form durchmodelliert, daß man die subtilsten Reize dieser Marmorarbeit erst beim Abtasten mit der Hand entdeckt.

Das Merkwürdige ist nun aber, wie die Neigung zum Schematisieren, zur ornamentalen Spielerei mit einer sehr sinnlichen Auffassung der Gesichtszüge vereinbar erscheint. Schon ein Idealbild wie die Bronzebüste des bärtigen Dionysos ‹sog. Plato› in Neapel bringt die Zwiespältigkeit des Formencharakters scharf zur Geltung, die gewaltige Bildung des Kopfes und der große Ernst des Ausdruckes stehen in schroffstem Gegensatz zu der geziert graziösen Frisur, die reichbewegte Plastik von Stirn und Brauen zur Flächigkeit der Schädelpartie und zur linearen Gravierung ihres Details. Beim Porträt jedoch wirkt das Gemisch von abstrakter Stilisierung und ungeschminkter Wirklichkeitstreue oft in hohem Grade verblüffend. Der sachliche Sinn des Römers besteht auf einer genauen Wiedergabe der Züge mit allen Merkmalen individueller Bildung, und so kommt es, daß unter der künstlich gefalteten Haardecke so häufig ein Gesicht von packender Lebenswahrheit uns entgegenschaut. Die Damen der Aristokratie lieben es, im Schema berühmter Götterbilder sich porträtieren zu lassen, und es wird nicht als Stillosigkeit empfunden, wenn die der Gegenwart entrückte klassische Formenschönheit unvermittelt in einen herben Realismus übergeht. Die männliche Bildnisstatue, welche der Athener Kleomenes geschaffen ‹sog. Germanicus, Louvre›, stellt den Versuch dar, die ideale Nacktheit einer griechischen Hermesfigur des fünften Jahrhunderts mit einer echten Römerphysiognomie zu verschmelzen, und gewiß keinen vereinzelten Versuch. In der höfischen Denkmalskunst aber kommt es, dank einer kühnen Kreuzung gegensätzlicher Tendenzen, zu Zwitterformen interessanter Art. Der Augustus von Prima Porta zeigt sich dem Publikum in zeitgemäßer Uniform, im vollen Waffenschmuck und mit den Insignien des römischen Imperators; indessen muß die teilweise Entblößung — die Beine sind nackt — die Richtung ins Heroische wenigstens andeuten: ein Verbrämen der Gegenwart mit rein idealen Motiven im Sinne des klassischen Hellenentums, wozu es gerade das Empire der napoleonischen Zeit bekanntlich nicht an Analogien fehlen läßt.

Genau dasselbe Verhältnis von Idealität und sinnlichem Naturempfinden beobachten wir in der Schilderung der Tier- und Pflanzenwelt. Es gibt nichts Delikateres als die aus dem Palazzo Grimani stammenden Brunnenreliefs im Wiener Hofmuseum ‹Mutterschaf und Lamm; Löwin mit Jungen›. Hier hat der griechische Naturalismus sein letztes Wort gesprochen; selbst die hellenistische Skulptur kann diesen unendlich fein abgetönten Landschaftsidyllen und Tierstilleben keine Bilder von ähnlich duftigem und zartem Schmelz an die Seite stellen. Und das gleiche gilt für diejenigen Stücke aus den Silberfunden von Boscoreale und Hildesheim, deren Dekor die deutlichen Merkmale

des augusteischen Empirestiles zeigt, sowie für den malerisch reichen Reliefschmuck der marmornen Sarkophage und Grabmäler. Man sieht, diese Laubgewinde und Fruchtgehänge sind im unmittelbaren Anschauen der sonnenbeglänzten Wirklichkeit geformt, der feuchte Schimmer frischen Wachstums haftet noch auf Blatt und Rinde, und jede Blume ist mitten aus blühender Wiese gepflückt. Allein das alles ist nun wieder mit einer so strengen Sorgfalt zum Kranz gebunden, zum künstlichen Bukett frisiert, daß die dekorativen Absichten die unbedingte Oberhand behalten. Die Bänder der Girlanden flattern hin und her, aber auf Kommando, mit zierlichen Tanzbewegungen, die studiert und eingelernt sind und niemals die Grenzen eines festen Schemas zu verlassen wagen. Das Rankenwerk der Ara Pacis ist ganz durchsetzt mit stofflich charakterisierten Einzelmotiven, und doch findet ihr saftiges Schwellen nirgends einen Ausweg aus dem Zaubergarten geometrischer Formelhaftigkeit.

Ja, ist in dieser Kunst des Klassizismus nicht eigentlich die ganze Welt verzaubert? Steht nicht jeder der Realität entnommene Zug so sehr unter dem Zwang der Abstraktion, daß der Beschauer sich keinen Augenblick dem ungestörten Genuß eines illusorischen Lebenseindruckes hingeben kann? Immer wieder fühlt man sich ernüchtert, weil man bald die unbestimmte, bald die deutliche Empfindung hat, es sei dem Künstler gar nicht Ernst. Ein besonders interessantes Beispiel für die willkürliche Art, wie der Geschmack des Empirezeitalters klassische Formenstrenge mit den sinnlichen Reizen des lebenden Modells vermengt, ist der kapitolinische Dornauszieher ‹s. S. 98 und 260›. Ein durch und durch naturalistisch bedingtes Genremotiv, das im Barock des Hellenismus entstanden und von diesem mit der vollen Unbefangenheit gesunder Wirklichkeitsfreude behandelt worden ist, hat hier eine Umstilisierung ins Gezierte und Preziöse erfahren. Über die merkwürdige Inkonsequenz in der Anordnung der Locken hat man sich immer schon gewundert: trotz der starken Kopfneigung folgt das lange Haar nicht freifallend dem Gesetz der Schwere, sondern hält mit launischem Starrsinn an seiner gekünstelten Bildung fest. Das zart und weich modellierte Fleisch zeugt von eingehendem Studium des Aktes, allein der knappe, gestraffte Umriß drängt alles wieder in die vornehme Korrektheit einer erzwungenen Haltung zurück. Das Gesicht ist vollendet schön, aber auch vollkommen regungslos und ohne jeden Anteil am lebendigen Spiel der körperlichen Funktion. Diese Entsinnlichung des Vorgangs kennzeichnet nun auch die Ausgestaltung der figürlichen Gemälde. Die Szene bewegt sich in keinem wirklichen Raum. Bei mythologischen Bildern des dritten Stiles ‹Paris und Helena, Phaidra, Medea› werden wir oft ganz im unklaren gelassen, wo wir uns eigentlich befinden: im Inneren eines Gemaches? oder im Freien, vor der Fassade des Palastes? Schon der architektonische Aufbau birgt lauter Widersprüche, und

der Maler macht gar keine Anſtalten, ſie zu löſen. Oder die Szene ſpielt an einem Ort, wo ſie nicht hingehört. Das Parisurteil hatte die frühere Malerei ſinngemäß ſtets in die Berglandſchaft des Ida verlegt; jetzt ſehen wir uns plötzlich von Mauern eingeengt, von Andachtsbildern und Altären umgeben. Das beliebte ſakrale Milieu muß herhalten, auch wo es jede Illuſion im Keime zerſtört: wird doch ſelbſt das Brautbett der Aldobrandiniſchen Hochzeit der Sphäre des Intimen entrückt, auf die kahle Bühne eines Heiligtums und unter den blauen Himmel geſtellt.

Gerade dieſes letztere Gemälde bringt uns das komplizierte Weſen des Klaſſizismus mit ſeltener Eindringlichkeit zum Bewußtſein. Merkwürdig: die unbedenkliche Miſchung heterogener Elemente. Idealgeſtalten von echt griechiſchem Gepräge, wie die halbentblößten Göttinnen oder die prächtige Figur des bekränzten Hymenaios, der harrend auf der Schwelle ruht, vertragen ſich ganz friedlich mit dem unverfälſchten römiſchen Lokalkolorit; dicht neben der Perſonifikation helleniſcher Anmut ſteht die Brautmutter in ihrer modiſchen Tracht, den Fächer in der Hand, die Temperatur des Waſchwaſſers mit den Fingern prüfend. Aber auch in rein formaler Hinſicht gehen die einzelnen Typen auf ſehr verſchiedenen Urſprung zurück: die Mittelgruppe iſt dem helleniſtiſchen Vorrat entnommen, die flankierenden Nebenfiguren dagegen ſind deutlich genug Geſchöpfe der Epigonenzeit. Nach demſelben eklektiſchen Rezept iſt aber auch die «Opferung der Iphigenie» zuſammengeſtellt ⟨S. 177⟩ und ſo manches andere Bild. Nun iſt ja klar, daß ein ſo ſcheckiges Vielerlei nicht ohne Anwendung von Gewalt ſich in ein einheitliches Syſtem und zum geordneten Ganzen fügen läßt; die Hilfslinien einer ſtreng ausgeklügelten Kompoſition treten überall zutage. Zunächſt wird ſchon das geſamte Kuliſſenwerk der Szenerie mit einem pedantiſchen Ordnungsſinn im Bildraum verteilt. Der Baum der Alexanderſchlacht iſt abſichtlich von der Mitte weggezogen: jetzt erſcheint es als ſelbſtverſtändlich, daß er in die vertikale Achſe gehört, um dem Ganzen das Rückgrat zu ſteifen ⟨Beſtrafung des Eros; Herakles und Neſſos; Meleager und Atalante; Parisurteil; Europa⟩; häufig kommt noch ein Pfeiler oder eine Säule als Verſtärkung hinzu ⟨Ares und Aphrodite u. a.⟩, und alles übrige wird links und rechts annähernd gleichmäßig gruppiert. Vor dieſem ſymmetriſch gegliederten Hintergrund ſtellt ſich das geſamte Perſonal korrekt und gemeſſen in Poſitur, einem Zwange gehorchend, gegen welchen das Temperament des Hellenismus mit ganzer Kraft ſich gewehrt haben würde. Das Hauptmotiv wird immer an die zentrale Stelle befohlen, an beiden Enden pflanzen ſich die Trabanten der Handlung gleich Schildwachen auf und bilden den feſten ſeitlichen Abſchluß. Meiſt haben wir es mit ruhigen Szenen zu tun, aber auch bewegtes Geſchehen nimmt den Charakter eines lebenden Bildes an. Es iſt keine abſolute, ſondern eine vielfach gebrochene Symmetrie, indeſſen herrſcht der Eindruck tek-

tonischer Regelmäßigkeit so unbedingt vor, daß aller individuelle Reichtum gegen den starren Zug der Gesamtanlage nicht aufzukommen vermag.

Was aber diese klassizistischen Gemälde oft zu wirklichkeitsfremden Schemen macht, ist weniger ihre kompositionelle Unfreiheit als die Mißachtung des optischen Totaleindrucks. Das Bild wird wieder in seine einzelnen Bestandteile zerlegt, und alle Umrisse müssen sich verschärfen. Das Verschwommene und Unklare helleniştischer Malkunst, ihre flüchtige Mache ist dieser Zeit ein Ärgernis, und nun fängt sie an, Figur für Figur aus dem allgemeinen Zusammenhang herauszulösen und einer genauen Prüfung zu unterziehen. Daß dabei die malerische Einheit in die Brüche geht, wird nicht als störend empfunden, so ausschließlich wendet sich das Interesse dem isolierten Gliede zu. Der Schöpfer der Ara Paris hat sich für seinen feierlichen Festzug den Parthenonfries als Vorbild gewählt, und die Anlehnung geht stellenweise sehr weit, besonders in der Behandlung der Gewandmotive; aber grundsätzlich anders ist der fast harte Nachdruck, der hier auf alles Individuelle gelegt wird. Keine einzige Physiognomie in der immerhin recht zahlreichen Menge erscheint so nebensächlich, daß sie sich mit einer ungefähren Andeutung begnügen müßte; jeder Kopf hat seine bestimmten Porträtzüge, und wieder muß, wie es einst der archaische Reliefstil verlangte, den flacher gehaltenen Figuren im Hintergrund die Zeichnung ersetzen, was ihnen an plastischer Fülle fehlt. Dieses koordinierende Selbständigmachen der Teile, das reinliche Absondern und Aufzählen ist nun in hohem Grade bezeichnend für die trockene und strenge Sachlichkeit, für die rechnerische Gesinnung der augusteischen Epoche. «Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot vom Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. Und diese Schätzung war die allererste . . .» In der Kunst freilich geschieht es nicht zum erstenmal, daß sämtliche Einzelheiten abgegriffen werden; allein man muß tatsächlich zurückgehen bis zum Archaismus, um eine ähnlich sorgfältige Bewertung der Teilformen zu finden. Nur daß der Hang zu peinlicher Sauberkeit jetzt eben ganz anderen Bedürfnissen entspringt. Denn es ist nicht mehr das unbeholfene Tasten, mit dem der primitive Stil sich in der Welt zurechtzufinden sucht, sondern die sichtende Überlegung des Alters, das vor sich selber Rechenschaft ablegen will und Ordnung in die Sachen bringt, um sein Testament zu machen.

II. Abschluß.

Wir lassen die Betrachtung hier zu Ende gehen. Damit möchten wir keinesfalls zum Ausdruck bringen, daß der griechische Einschlag in der antiken Kunst der nachchristlichen Ära nicht mehr deutlich zu erkennen sei; er ist

sehr stark, und selbst den Zusammenbruch des römischen Kaiserreiches hat er überdauert. Und so schwer es einem gemacht wird, den widerspruchsvollen und widerspenstigen Charakter dieser letzten Phase zu analysieren, als eine Zeit der Planlosigkeit und Stilverwilderung wird man sie nicht auffassen dürfen. Langsam, aber mit wachsender Energie arbeiten sich die Kräfte ans Licht, die schließlich dem Expressionismus der byzantinischen Kunst zum Siege verhelfen sollten. Allein die Rolle, welche das Griechentum in diesem Prozeß einer allgemeinen Entwicklung zu spielen hat, ist eine andere geworden, als sie früher war. Es ist nicht mehr der belebende Hauch, der von ihm ausgeht, die frische Sinnlichkeit und das unmittelbare Schönheitsempfinden sind ihm verlorengegangen, nur der Intellekt ist am bildnerischen Wirken noch beteiligt, das griechische Herz hat aufgehört zu schlagen. Die Stelle aber, wo die beginnende Arterienverkalkung — man verzeihe das banale Wort, es scheint uns die Sache am treffendsten zu bezeichnen — zum erstenmal sich fühlbar macht, ist der Anfang unserer Zeitrechnung. Gerade hinter der bewußten Anstrengung, mit welcher der Klassizismus sich zurechtstellt, hinter diesem gezwungenen Sichstraffen und Sichsammeln blicken die ersten Anzeichen der Ermüdung verräterisch hervor. Reich an Erfahrung und an Wissen ist die griechische Kunst geworden, an ihrem Auge ziehen in langer Kette die Erinnerungen eines ereignisschweren Lebens vorbei: aber bei dieser prüfenden Rückschau hat sie auch ihre Unbefangenheit eingebüßt, und zwar für immer. Und insofern bedeutet diese Stufe, obwohl der eigentliche Verfall noch in weiter Ferne steht, tatsächlich einen Abschluß.

Man mag freilich die prinzipielle Frage aufwerfen, ob eine scharfe Periodenteilung, wie sie in diesem Buche vorgenommen worden ist, vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus überhaupt sich rechtfertigen lasse. Gibt es denn Ruhepunkte im ewigen Fluß und Wandel des Geschehens? Und zerreißen die Zäsuren nicht das feine Faserwerk eines organischen Verlaufs? In Wirklichkeit vollzieht sich ja auch der Übergang von der archaischen zur klassischen, von der klassischen zur hellenistischen Kunst nicht als ein jähes Abbrechen und Wiederansetzen, die Grenzen verwischen sich, und die zeitgenössische Menschheit hat sie wohl kaum als die markanten Einschnitte empfunden, als welche sie uns heute erscheinen wollen. Jede neue Stilphase hat ihre Keime und Vorzeichen in der unmittelbar vorhergehenden, und niemals gibt auch eine überwundene Formenanschauung ihre Position kampflos und ohne weiteres preis: das Alte lebt und wirkt im Neuen noch während einer längeren Dauer nach. Allein, wenn man sich einmal zu einer Gliederung des Stoffes entschließt — und schon der Übersichtlichkeit zuliebe darf der Historiker nicht auf sie verzichten —, so wird man die Stationen gar nicht anders wählen können, es sind die Angeln der Entwicklung, die Gelenke des Organismus. Und auch demjenigen, der über umfassende Kenntnisse nicht

verfügt, werden sie leicht im Gedächtnis haften bleiben, da sie mit den entscheidenden Wenden in der äußeren Geschichte zeitlich zusammenfallen.

In fünf großen Etappen hat sich, wenn man unserer Auffassung Gehör schenken will, der Werdeprozeß der griechischen Kunst vollzogen. Sie fügen sich zum geschlossenen, einheitlichen Ganzen so wie es die fünf Akte im kunstgerecht gebauten Drama tun. Es wäre ein schlechtes Stück, das seine Trümpfe schon auf dem «Höhepunkt» der Handlung ausspielen und das Interesse am weiteren Verlauf gradweise erkalten oder erlahmen lassen würde; bis in die letzten Zuckungen der Katastrophe soll sich die Steigerung erstrecken. Die Abfolge der Stilarten entwickelt sich nach demselben Gesetz. Je mehr wir uns dem Ende nähern, um so spannender wird das Schauspiel; mit jeder neuen Stufe, die emporführt, erweitert und kompliziert sich auch das Bild. Was den späteren Stadien an urwüchsiger Kraft, an schlichter Klarheit des Wollens abgeht, wird durch die zunehmende Verfeinerung und Variabilität der Ausdrucksmittel hinlänglich ersetzt. Die Bewegung, welche durch die fünf Perioden sich hindurchzieht — der allmähliche Wandel vom losen und unbeherrschten zum starren und gebundenen, vom gebundenen zum freien und gelösten, von diesem zum lockeren und erregten, und dann wieder zum gesammelten und beruhigten Stil — diese «Spirale» hat etwas von zwingender Logik, und wir möchten uns gegen den Verdacht verwahren, als ob sie in unserer Darstellung künstlich konstruiert und zurechtgebogen sei. Schon die Tatsache, daß sie sich in der Geschichte mehrfach wiederholt, spricht für ihre innere Notwendigkeit. Wir haben die neuerdings vielerörterte Periodizität der Stilabwicklung bisher absichtlich außer acht gelassen, weil es uns darum zu tun war, den Prozeß der griechischen Kunstgeschichte aus deren Sonderbedingungen allein zu erklären. Denn die Parallele zwischen dem jüngeren Hellenismus und der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert ⟨Barock, Rokoko, Empire⟩ ist eine Sache für sich, und aus ihrer Isoliertheit dürfte sich ein Naturgesetz des historischen Verlaufs noch keineswegs beweisen lassen. Übrigens ist diese Verwandtschaft schon längst erkannt und anerkannt, und in der kunstgeschichtlichen Terminologie hat sie ihren festen Niederschlag gefunden; die Übereinstimmungen sind ja auch zu augenfällig, man kann sie gar nicht übersehen. Allein nicht erst auf dieser letzten Wegestrecke tritt die Gleichartigkeit des Fortschritts in die Erscheinung, sondern die gesamten Metamorphosen der griechischen Kunst machen in der neueren Zeit nochmals denselben Kreislauf durch, wenigstens soweit das Abendland in Frage kommt. Vereinzelten Beobachtungen und Hinweisen auf solche Ähnlichkeiten der Entwicklung kann man in der wissenschaftlichen Literatur da und dort, und schon recht früh begegnen; jetzt aber hat Franz Winter ⟨in einer akademischen Rede in Bonn am 27. Januar 1918⟩ die Untersuchung auf eine breitere Basis gestellt. Wenn nicht alles täuscht, so wird die nächste Zukunft sehr ernsthaft mit diesen Problemen sich aus-

einandersetzen. Sie liegen heute in der Luft, und man hat nicht unrecht, wenn man in ihrer Lösung die vornehmste Aufgabe der Kunstgeschichte erblickt.

Der Vorwurf, welchen die Theorie von der gesetzmäßigen Bedingtheit der Entwicklung bis zum Überdruß oft anhören muß — daß sie das schöpferische Moment leugne, das Leben unter die Schablone bringe und mit ihrer Behauptung, es sei «alles schon dagewesen», nivellierend und verflachend wirke —, dieser Vorwurf ist unbillig und leichtfertig und wer ihn erhebt, hat das Besondere der Fragestellung überhaupt nicht verstanden. Noch niemals, seitdem die Erde sich dreht, hat irgend ein Menschenleben in einem anderen mit allen Zügen seiner Sonderexistenz sich wiederholt, der physiologische Prozeß des Wachstums aber ist stets derselbe und spielt sich in einer ganz bestimmten Ordnung und Stufenfolge ab, sofern ihn nicht ein vorzeitiges Ende kürzt oder die Gewalt fremder Einwirkung aus dem normalen Geleise drängt. In dieser von der Natur vorgezeichneten Bahn ist ihm die Möglichkeit zur freien Entfaltung individueller Kräfte in reichstem Maße gegeben, sie kann sich steigern bis zu einem ungewöhnlichen Grad von Intensität und Leistungsfähigkeit, auf jeden Fall aber reicht die Differenzierung so weit, daß die Physiognomie des Einzelnen ihr unverkennbares Eigengepräge erhält. So und nicht anders will auch die Folgerichtigkeit im Ablauf geschichtlicher Erscheinungen beurteilt sein: auf der Grundlage einer festen Kausalität geht das menschliche Schaffen seinen Gang, ungehemmt und innerhalb der gegebenen Grenzen alle Freiheit der Bewegung genießend, allein die Natur hat dafür gesorgt, daß es nur nach der einen Richtung geht, und nicht umgekehrt.

Und ist nun wirklich zu befürchten, daß durch ein Betonen dieser Erkenntnis das Charakterbild der griechischen Kunst zu Schaden kommen werde? Wir erwarten von ihr im Gegenteil eine Vertiefung und Verschärfung unserer Einsicht, nicht nur die allgemeine Kunstgeschichte soll aus der vergleichenden Methode Nutzen ziehen, sondern die griechische im besonderen, und sie vor allem bedarf der begrifflichen Klärung sehr. Es sei denn, daß man heute schon uns eine Antwort geben könnte auf die Frage nach dem spezifisch Hellenischen dieser Kunst in allen Phasen der Entwicklung. Mit einer Definition des Inhaltlichen ließe sich ihre Eigenart noch nicht erfassen, und auch das umsichtigste Durchstöbern der ganzen bildlichen und schriftlichen Hinterlassenschaft der Antike wird nicht zum Ziele führen, solange man das Objekt in seiner Vereinzelung betrachtet und ohne fremde Hilfe auszukommen sucht. Erst der Vergleich mit dem Gesamtphänomen der romanischen Kunst hat unserer Zeit das Auge geöffnet für die bestimmenden Wesenszüge nordisch-germanischer Gestaltungskraft, welche den Erschütterungen des äußeren Erlebens zum Trotz durch die Jahrhunderte sich gleichgeblieben sind: vom vielverschlungenen, bizarren Bänderlabyrinth frühgeschichtlicher Ornamentik durch

das knorrige und stachlige Gesträuch des gotischen Formensystems bis zum krausen Lineament eines Adolf Menzel. Einem entsprechenden Verfahren muß es auch gelingen, die besonderen Merkmale der griechischen Kunstbegabung herauszuholen. Sie wurzeln in den individuellen Anlagen der Nation, in ihren Vorzügen wie in ihren Einseitigkeiten und Schwächen. Nicht die Art des Sehens allein ist es, sondern das gesamte Vorstellungsleben und die psychologische Struktur der Rasse, wodurch der hellenische Künstler schlechthin sich unterscheidet von allen Künstlertypen, die wir kennen, und seine Phantasie geht Pfade, auf die noch keine andere sich wagen durfte, ohne sich zu verlieren. In diesem Buche ist nur die Rede gewesen von den Veränderungen, welchen die Kunst der Griechen im Verlauf ihres langen Lebens unterworfen war, was aber ist das Dauernde in allem Wechsel, das zähe Mark, das nie verloren geht? Die Antwort, wie gesagt, ist noch nicht gefunden, und leicht zu finden dürfte sie nicht sein. Denn was sie uns erklären soll, ist das letzte Geheimnis dieses strahlenden Wesens, das aus dem Schaum des ägäischen Meeres geboren ward und nur unter dem lichten Himmel Griechenlands zur vollen Entfaltung seiner Pracht und Schönheit kam. Und das nur einmal da war auf der Welt.

Regiſter.

Das Verzeichnis enthält die Namen hiſtoriſcher Perſönlichkeiten, ſowie ſolche von Künſtlern und Schriftſtellern der neueren Zeit.

Aëtion 220.
Agatharchos 120.
Agrippa 270.
Agrippina 283.
Ahenobarbus 279.
Aiakes 56.
Aiſchylos 80, 107.
Alexander 204 ff., 212, 220, 230 f., 236, 250.
Alkaios 103, 225.
Alkamenes 149.
Amaſis 63.
Ameinokleia 123.
Anakreon 128, 148, 231.
Andokides 51.
Antenor 56.
Antiphilos 220, 250.
Apelles 206, 250.
Apollonios 224, 251.
Archelaos 214, 243.
Archidamos 144.
Ariſtion 33, 44, 58.
Ariſtogeiton 97.
Ariſtophanes 141.
Ariſtoteles 107, 178.
Artemiſia 192.
Assteas 221.
Auguſtus 270 ff., 282, 286.

Biton 56.
Böcklin 135, 233.
Boëthos 241.
Brunn, Heinrich 133.
Bulle, Heinrich 238.
Burckhardt, Jakob 114, 205.

Canova 147, 183.
Chares 56, 209.
Cheramyes 33.
Chryſippos 231.
Cicero 145.
Coponius 271.

Dädaliden 50 f.
Damophon 244.
Dannecker 147.
Demetrios 142, 194, 235, 236.
Demoſthenes 231, 235.
Dexileos 137.
Dionys v. Halikarnaß 146.
Dioskurides 225, 250.
Dürer 145, 152.
Duris 157.

Ergotimos 38.
Eumenes 253, 259.
Euphronios 52, 73, 75, 76.
Eupompos 234.
Euripides 139, 141, 143.
Euthymides 52, 54.
Eutychides 215.
Exekias 54, 66, 164, 197.

Floerke, Guſtav 233.

Goethe 114, 133, 139, 150, 251.
Gorgias 185.

Harmodios 95, 97.
Hegeſo 115, 176, 194, 201.
Hekler, Anton 143.
Herder 139.
Hieron 128.
Hipponax 69.
Hippys 220.
Homer 231.

Iſokrates 185, 191.

Kalamis 102.
Kephiſodot 198.
Klein, Wilhelm 237.
Kleobis 56.
Kleomenes 175, 286.
Klitias 38.
Kreſilas 136, 144.
Kritios 94.

Ladas 97.
Lange, Julius 32, 41, 97, 177, 184.
Leochares 125, 185.
Leonardo da Vinci 115, 152, 244.

Leſſing 139, 268.
Livia 284.
Löwy, Emanuel 41.
Lucretius Fronto 224, 227.
Ludwig, Otto 122.
Lukian 135, 142.
Lyſeas 44, 58.
Lyſikrates 116, 149.
Lyſimache 142.
Lyſippos 78, 118, 142, 205, 216 f., 231, 234 ff., 251.
Lyſiſtratos 235.

Mauſolos 192.
Meidias 116 f., 130, 151, 174.
Menander 231.
Menelaos 279.
Menzel 293.
Michaelis, Adolf 275.
Michelangelo 78, 102, 234.
Minatia Polla 282.
Morelli 110.
Myron 79, 84, 88, 97 ff., 102 f., 107.
Myrrhine 201.

Neſiotes 94.
Nikias 190.

Oltos 71, 73.

Paionios 125, 127, 266.
Palma Vecchio 240.
Parrhaſios 120, 131, 136, 192.
Paſiteles 272.
Pauſanias 38, 109.
Peithinos 65, 183.
Pelichos 142.
Perikles 144.
Phidias 79, 84, 111, 149, 178, 215.
Pindar 107, 134.
Plinius 38, 102, 136, 148, 154, 237, 251.
Plutarch 253.
Polizian 151.
Polyeuktos 231.
Polygnot 79, 81, 96, 100 ff., 119, 178.
Polyklet 118, 120, 136, 146 f., 152 ff., 178, 193.
Poſeidippos 231.
Praxiteles 111, 123, 131, 136, 142, 149, 190, 198, 200, 241.
Ptolemaios 209, 226.

Quintilian 142, 146, 149.

Raffael 138.
Rembrandt 142.
Riezler, Walter 140.
Rubens 256.

Sappho 69, 103, 225.
Shakespeare 261.
Skopas 131, 190, 200.
Sokrates 131, 143, 261.
Sophilos 159.
Soſias 74, 136.
Soſos 248, 251.
Stephanos 280.
Sueton 282.

Tauriskos 224.
Timotheos 127, 185, 202.

Vaſari 272.
Vitruv 152.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v. 252.
Wilde, Oscar 148.
Winckelmann 77, 268.
Winter, Franz 292.

Xenophon 131, 150.

Zeuxis 120, 135, 145, 178, 199.

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Trichtergefäß aus Palaikaſtro, Kreta. Aus: Reiſinger, Kretiſche Vaſenmalerei.
2. Bügelkanne aus Gurnia, Kreta. Aus: Reiſinger, Kretiſche Vaſenmalerei.
3, 4. Schnitterzug. Reliefgefäß aus Hagia Triada, Kreta. Aus: Springers Handbuch der Kunſtgeſchichte.
5. Von einem Wandgemälde aus Hagia Triada. Aus: Winter, Kunſtgeſchichte in Bildern.
6. Kamaresgefäß aus Knoſſos, Kreta. Aus: Reiſinger, Vaſenmalerei.
7. Kamaresgefäß aus Phaiſtos, Kreta. Aus: Reiſinger, Vaſenmalerei.
8. Gefäßträger. Wandgemälde aus Knoſſos. Aus: Springers Handbuch.
9. Auszug der Krieger. Von einer Vaſe aus Mykene. Aus: Springers Handbuch.
10. Apollontempel in Korinth. Nach Photographie.
11. Marmorſtatue eines Jünglings. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechiſcher Skulptur.
12. Marmorſtatue einer Göttin. Berlin, Muſeum. Nach Photographie.
13. Leichenzug und Wagenfahrt. Von einer Vaſe geometriſchen Stils. Athen, Nationalmuſeum. Aus: Springers Handbuch.
14. Herakles und die Kerkopen. Metope von einem Tempel in Selinunt. Palermo. Nach Photographie Alinari.
15. Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Nach Photographie Alinari.
16. Bronzefigur eines Kriegers aus Dodona. Berlin, Antiquarium. Aus: Bulle, Der ſchöne Menſch im Altertum.
17. Gefallener. Aus dem Weſtgiebel des Tempels von Ägina. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann.
18. Gefallener. Aus dem Oſtgiebel des Tempels von Ägina. München, Glyptothek. Nach: Brunn-Bruckmann.
19. Perſeus tötet die Meduſa. Metope von einem Tempel in Selinunt. Palermo. Nach Photographie Alinari.
20. Die Sphinx der Naxier. Delphi. Aus: Springers Handbuch.
21. Attiſcher Marmorkopf. Paris, Louvre. Nach: Brunn-Bruckmann.
22. Die Neger des Buſiris. Von einer Vaſe aus Caere. Nach: Furtwängler-Reichhold, Griechiſche Vaſenmalerei.
23. Peleus und Thetis. Schale des Peithinos. Innenbild. Nach: Hartwig, Die griechiſchen Meiſterſchalen.
24. Aias und Achill beim Brettſpiel. Von einer Vaſe des Exekias. Nach: Furtwängler-Reichhold.
25. Grabrelief einer Mutter. Rom, Villa Albani. Aus: Peterſen, Vom alten Rom.
26. Götterverſammlung. Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Nach Photographie Alinari.
27. Theſeus und Antiope. Giebelgruppe aus Eretria. Chalkis, Muſeum. Nach: Antike Denkmäler.

28. Theseus auf dem Meeresgrund. Schale aus der Werkstatt des Euphronios. Innenbild. Aus: Buschor, Griechische Vasenmalerei.
29. Zeus und Hera. Metope vom Heraion in Selinunt. Palermo. Aus: Waldmann, Griechische Originale.
30. Geburt der Aphrodite. Vom sogenannten ludovisischen Thron. Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie.
31. Grabstele eines Mannes. Neapel, Museum. Nach Photographie Alinari.
32. Statue des Apollon. Marmorkopie. Kassel, Landesmuseum. Nach: Brunn-Bruckmann.
33. Athena und Marsyas. Bronzegruppe des Myron, ergänzt nach den Marmorkopien in Frankfurt und Rom. Aus: Springers Handbuch.
34. Amazonenkampf. Von einer Vase polygnotischen Stils. Neuyork. Nach: Furtwängler-Reichhold.
35. Kopf der Athena. Aus einer Metope des Zeustempels zu Olympia. Aus: Waldmann, Griechische Originale.
36. Orpheus unter den Thrakern. Vasengemälde. Berlin, Antiquarium. Aus: Buschor, Griechische Vasenmalerei.
37. Opfer am Grabe. Von einer weißgrundigen Lekythos im British Museum, London. Nach: Murray, White Athenian Vases.
38. Kastor und Eriphyle. Von einer Vase des Meidias. Brit. Museum. Nach: Furtwängler-Reichhold.
39. Grabrelief der Hegeso. Athen, Dipylon-Friedhof. Nach: Photographie Alinari.
40. Sogenannter Idolino, Bronzestatue eines Jünglings. Florenz, Museo archeologico. Nach: Photographie Alinari.
41. Statue vom Nereidendenkmal in Xanthos. London, Brit. Museum. Nach: Brunn-Bruckmann.
42. Marmorstatue einer Göttin. Berlin, Museum. Nach: Brunn-Bruckmann.
43. Theseus auf dem Meeresgrund. Von einer Vase in Bologna. Aus: Springers Handbuch.
44. Hermes, Eurydike, Orpheus. Marmorrelief. Neapel, Museum. Nach Photographie.
45. Jünglinge mit Hydrien. Vom Nordfries des Parthenon. Athen, Akropolismuseum. Nach Photographie Alinari.
46. Sogenannter Satrapensarkophag aus Sidon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. Nach Photographie.
47. Sogenannter Eubuleus. Marmorbüste eines Jünglings aus Eleusis. Athen, Nationalmuseum. Nach Photographie Alinari.
48. Attischer Krater mit weißer Malerei. München. Nach: Furtwängler-Reichhold.
49. Apotheose Homers. Marmorrelief des Archelaos aus Priene. London, Brit. Museum. Nach: 63. Berliner Winckelmanns-Programm.
50. Sterbender Gallier, vom Weihgeschenk des Attalos. Marmorkopie. Neapel, Museum. Nach Photographie.
51. Bronzestatue eines Herrschers. Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie Alinari.
52. Triton. Marmorstatue. Rom, Vatikan. Nach Photographie.
53. Reliefemblem einer Silberschale aus Kleinasien. Berlin, Antiquarium. Nach: 68. Berliner Winckelmanns-Programm.
54. Porträtkopf eines älteren Mannes. Bronze. Athen, Nationalmuseum. Nach Photographie Alinari.
55. Achilleus auf Skyros. Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach: Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei.
56. Paris auf dem Ida. Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Museum. Nach: Herrmann-Bruckmann.

57. Der Farneſiſche Stier. Marmorgruppe. Neapel, Muſeum. Nach Photographie.
58. Das Mädchen von Antium. Marmorſtatue. Rom, Thermenmuſeum. Nach: Brunn-Bruckmann.
59. Athena im Gigantenkampf. Vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Muſeum. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner, Die helleniſtiſch-römiſche Kultur.
60. Schleifer. Marmorſtatue. Florenz, Uffizien. Nach Photographie.
61. Nike. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel, Muſeum. Nach: Brunn-Bruckmann.
62. Dionyſos, ſogenannter Narziß. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel, Muſeum. Nach Photographie.
63. Das Läſtrygonenabenteuer des Odyſſeus. Von einer Wand zweiten Stils in Rom. Vatikan, Bibliothek. Aus: Springers Handbuch.
64. Landmann mit Kuh. Marmorrelief. München, Glyptothek. Aus: Springers Handbuch.
65. Innenseite einer Sardonyx-Schale, ſogenannte Tazza Farneſe. Neapel, Muſeum. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner.
66. Reliefgefäß aus farbigem Glas, ſogenannte Portlandvaſe. London, Britiſh Muſeum. Aus dem Band «Griechiſche Bildwerke» der «Blauen Bücher».
67. Silbergefäß aus Hildesheim. Berlin, Antiquarium. Nach: Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund.
68. Wandmalerei dritten Stils aus Pompeji. Aus: Baumgarten, Poland, Wagner.

Durch Überlaſſung von Kliſchees und Erlaubnis zu Reproduktionen haben uns die Verlagsanſtalten F. Bruckmann, A.-G., G. Hirth, A. Kröner, K. R. Langewieſche, R. Piper & Co., G. m. b. H., G. Reimer, E. A. Seemann, W. Spemann und B. G. Teubner zu Dank verpflichtet.

Den Herren Profeſſor Noack in Berlin und Geh.-Rat Studniczka in Leipzig ſei für ihre gütige Beihilfe in der Beſchaffung von Vorlagen auch an dieſer Stelle beſtens gedankt.

Der Verfaſſer.

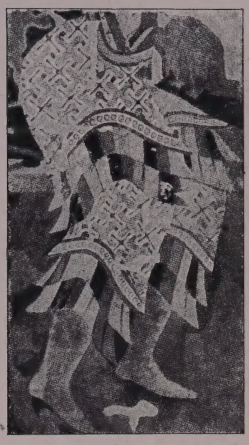
1.
Trichtergefäß.

2.
Bügelkanne.

3.

4.

Schnitterzug. Reliefgefäß (Speckstein).
Kreta.

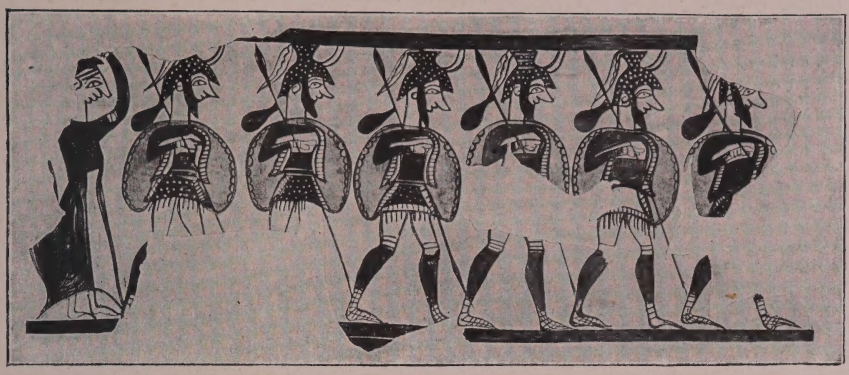


5.
Von einem Wandgemälde
aus Hagia Triada.

6.
Kamaresgefäß.

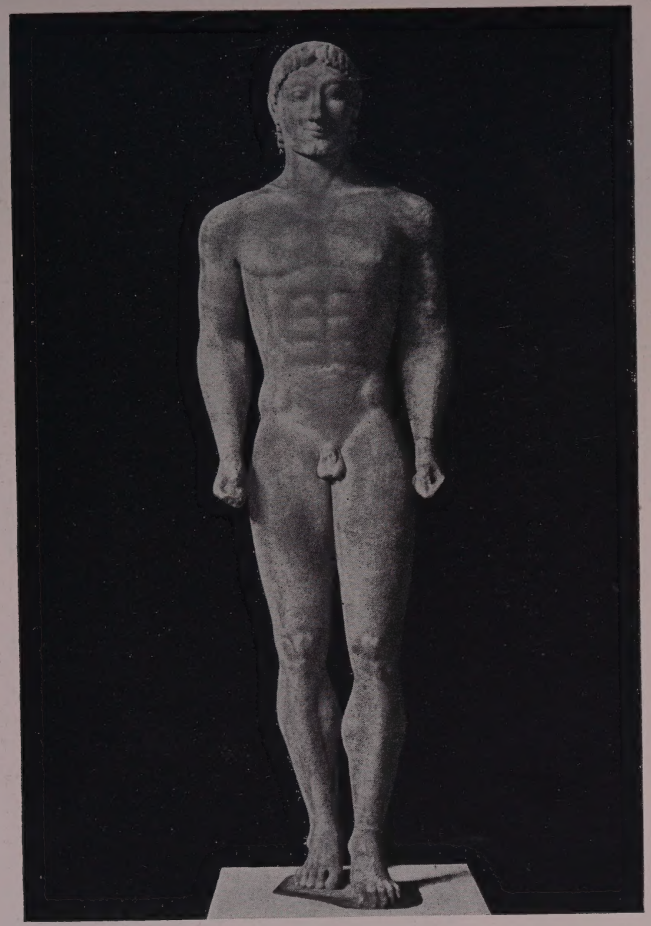
7.
Kamaresgefäß.

8.
Wandgemälde aus Knoffos.



9.
Auszug der Krieger.
Von einer Vase aus Mykene.

10.
Apollontempel in Korinth.



11.
Marmorſtatue eines Jünglings.
München.

12.
Marmorſtatue einer Göttin.
Berlin.

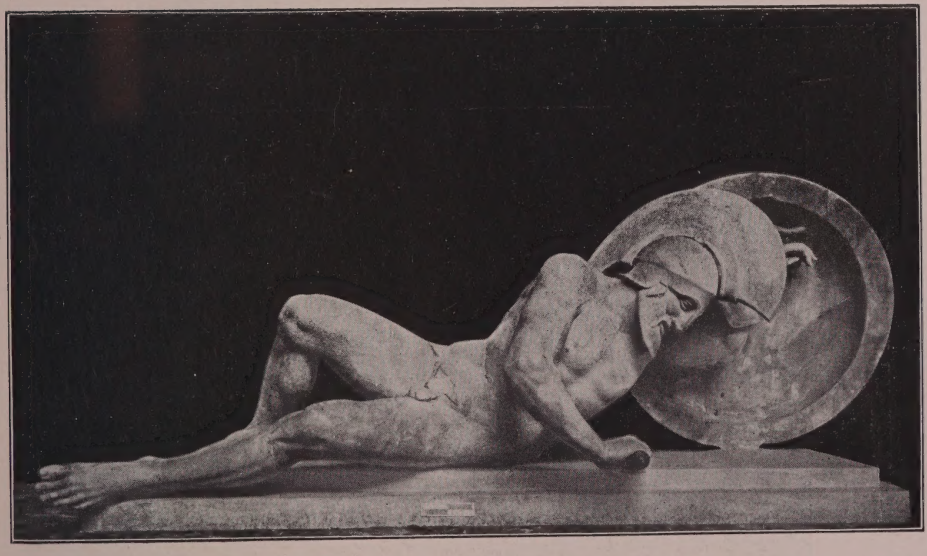
13.
Leichenzug und Wagenfahrt.
Von einer Vase geometrischen Stils.

14.
Herakles und die Kerkopen.
Metope von einem Tempel in Selinunt.

15. Vom Fries eines Schatzhauses in Delphi.

16. Bronzefigur aus Dodona. Berlin.

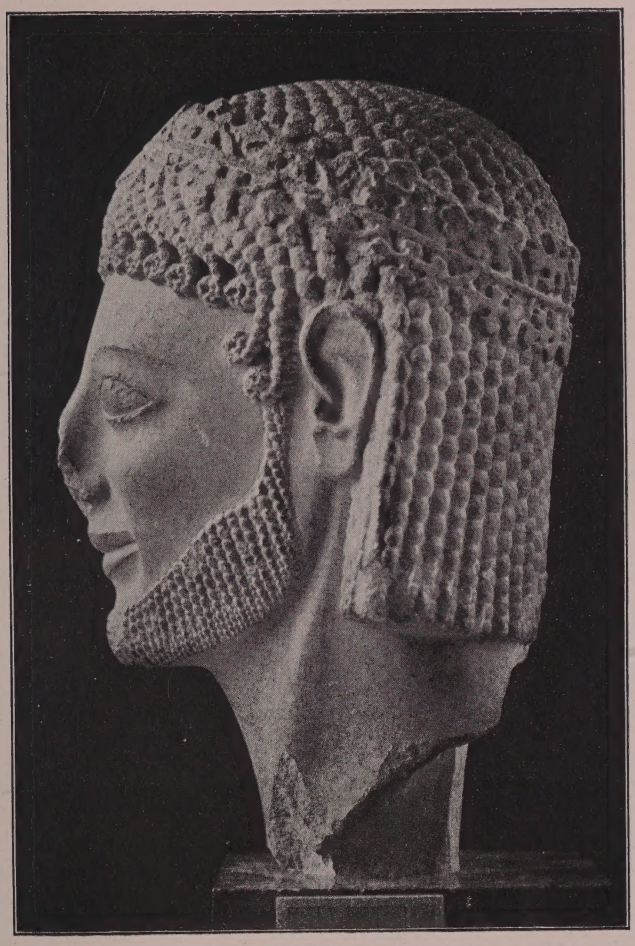
17.
Aus dem Weftgiebel des Tempels von Aegina.
München.



18.
Aus dem Oftgiebel des Tempels von Aegina.
München.

19.
Perſeus tötet die Meduſa.
Metope aus Selinunt.

20.
Die Sphinx der Naxier.
Delphi.



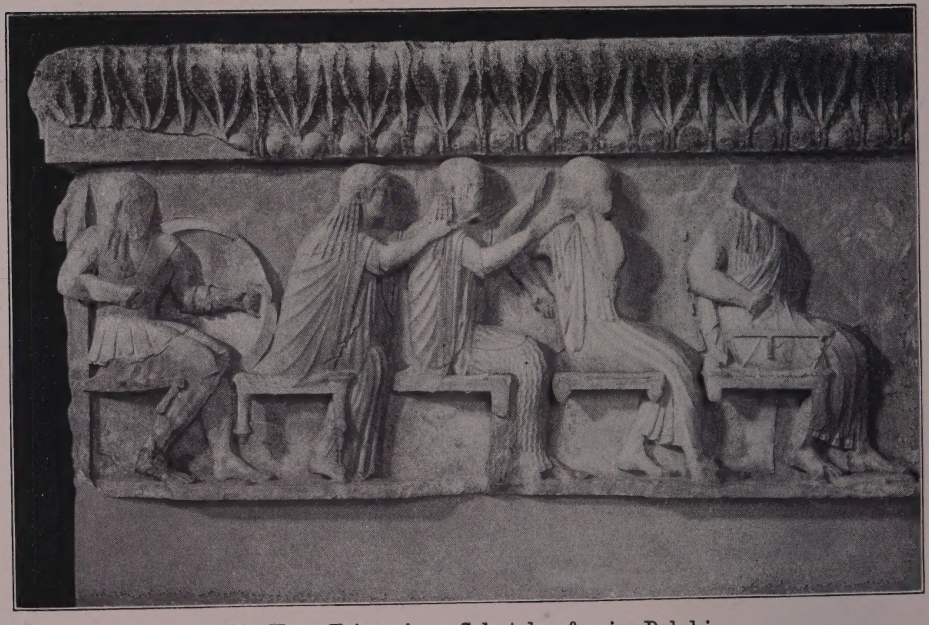
21.
Attiſcher Marmorkopf.
Paris.

22.
Die Neger des Buſiris.
Von einer Vaſe aus Caere.

23.
Peleus und Thetis.
Schale des Peithinos.

24.
Aias und Achill beim Brettſpiel.
Vaſenbild des Exekias.

25. Relief in Villa Albani. Rom.



26. Vom Fries eines Schatzhauſes in Delphi.

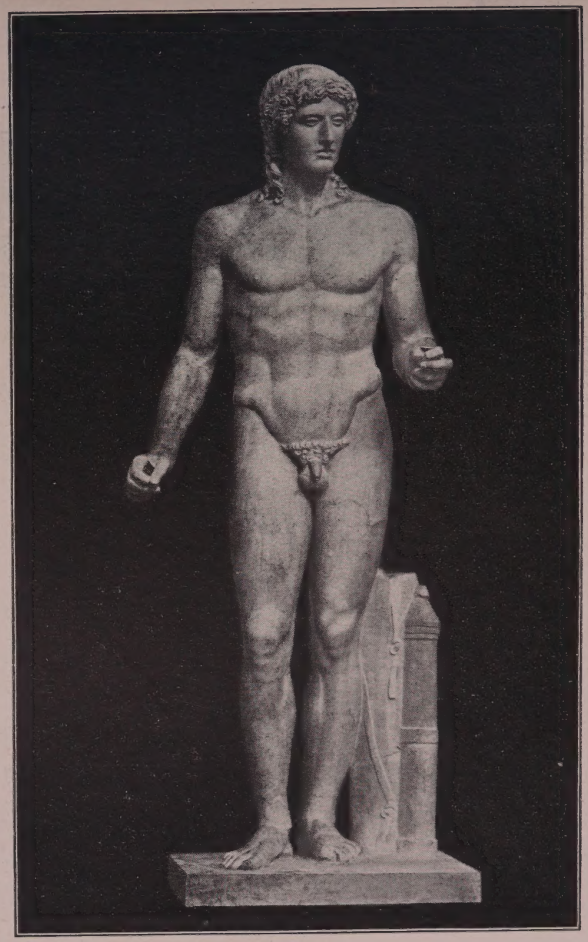
27.
Theſeus und Antiope.
Giebelgruppe aus Eretria.

28.
Theſeus auf dem Meeresgrund.
Schale aus der Werkstatt des Euphronios.

29.
Zeus und Hera.
Metope vom Heratempel in Selinunt.

30.
Geburt der Aphrodite.
Vom fog. ludovififchen Thron. Rom.

31.
Grabstele eines Mannes.
Neapel.



32.
Apollon. Marmorkopie.
Cassel.

33. Athena und Marſyas. Bronzegruppe des Myron, ergänzt.

34. Amazonenkampf. Von einer Vaſe polygnotiſchen Stils.

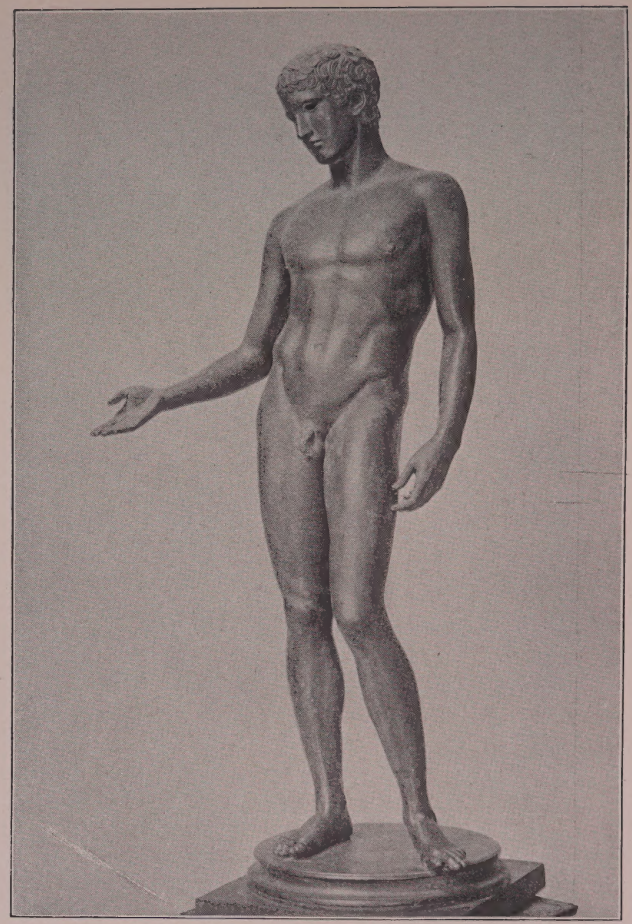
35.
Kopf der Athena.
Vom Zeustempel in Olympia.

36.
Orpheus unter den Thrakern. Vasengemälde.

37.
Opfer am Grabe. Von einer weißgrundigen Vase.

38.
Kaftor und Eriphyle. Von einer Vase des Meidias.

39.
Grabrelief der Hegeſo. Athen.



40.
Sog. Idolino. Bronzeſtatue. Florenz.

41.
Vom Nereidendenkmal in Xanthos.
London.

42.
Marmorstatue einer Göttin.
Berlin.

43.
Theseus auf dem Meeresgrund.
Von einer Vase in Bologna.

44.
Hermes, Eurydike, Orpheus.
Marmorrelief. Neapel.

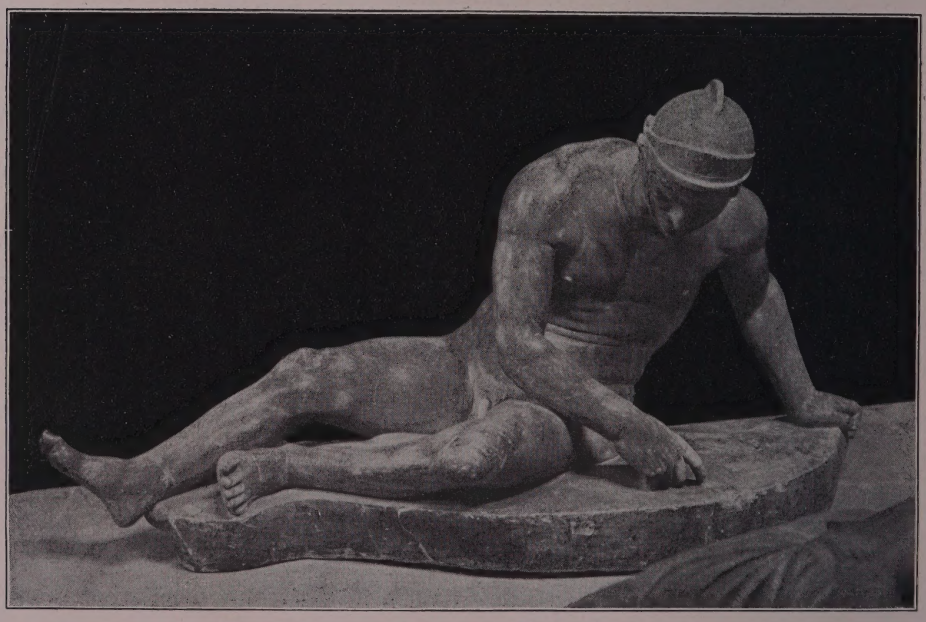
45.
Vom Nordfries des Parthenon. Athen.

46.
Satrapenſarkophag aus Sidon.
Konſtantinopel.

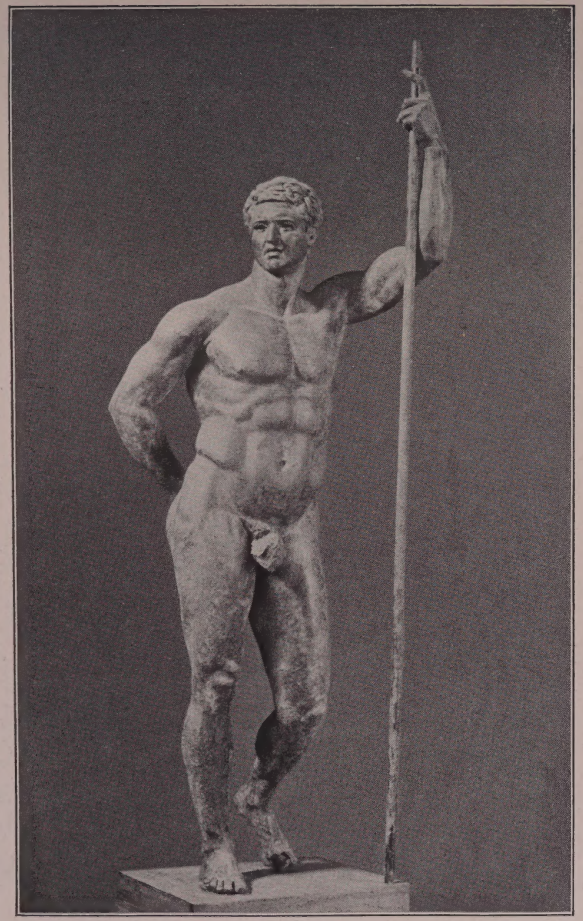
47.
Sog. Eubuleus. Marmorbüfte.
Athen.

48.
Krater mit weißer Malerei.
München.

49. Apotheoſe Homers. Marmorrelief. London.



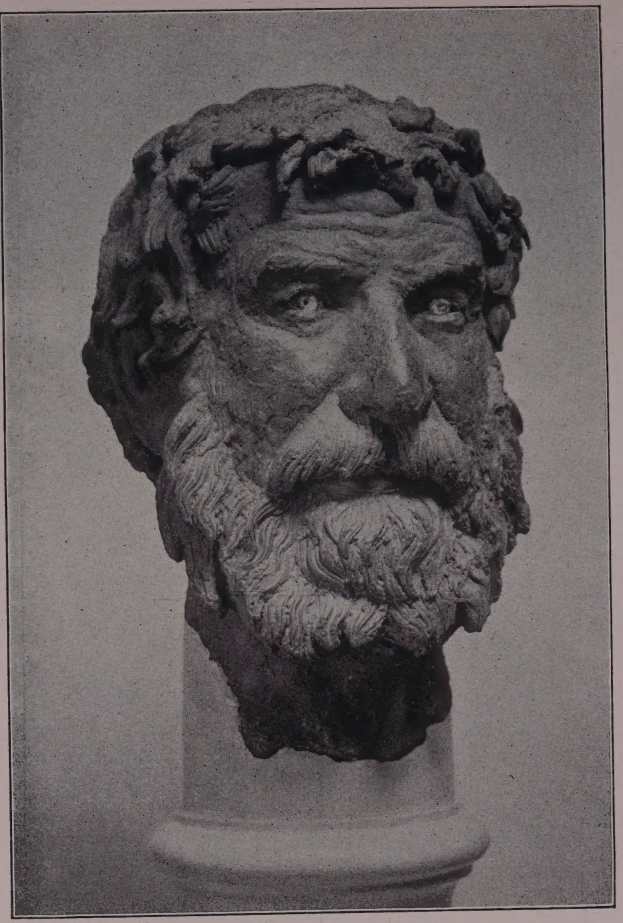
50. Marmorſtatue eines ſterbenden Galliers. Neapel.



51.
Bronzeftatue eines Herrfchers. Rom.

52.
Triton. Marmor. Rom.

53.
Emblem einer Silberfchale.
Aus Kleinafien. Berlin.



54.
Porträtkopf. Bronze. Athen.

55.
Achilleus auf Skyros.
Wandgemälde aus Pompeji.

56.
Paris auf dem Ida.
Wandgemälde aus Pompeji.

57.
Der farneſiſche Stier. Marmorgruppe. Neapel.

58.
Das Mädchen von Antium. Rom.

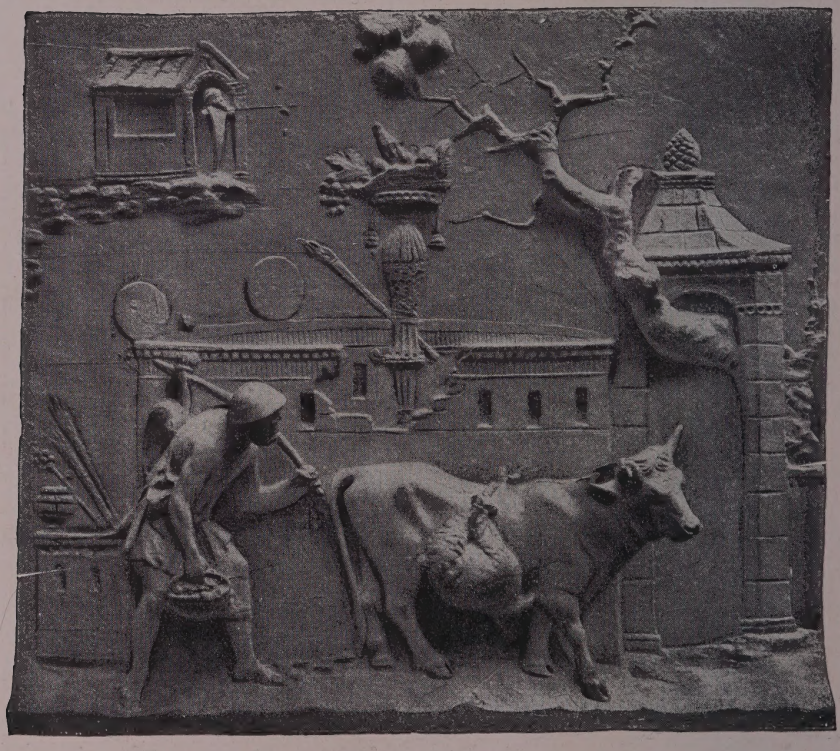
59. Vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin.

60. Schleifer. Marmorſtatue. Florenz.

61.
Nike. Bronzefigur aus Pompeji.
Neapel.

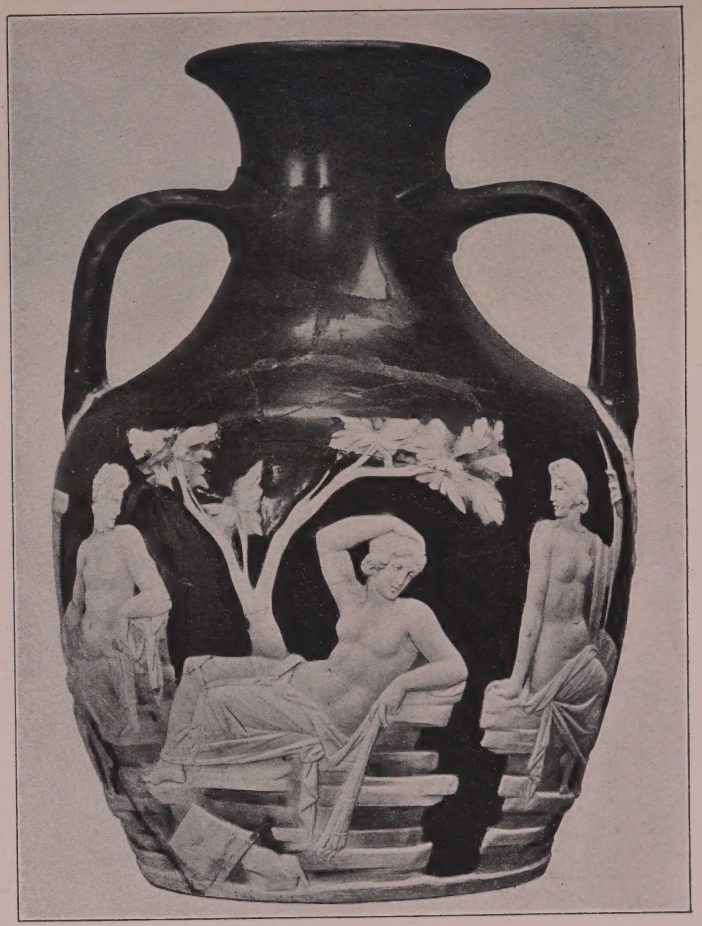
62.
Dionyfos. Bronzefigur aus Pompeji.
Neapel.

63.
Das Läftrygonenabenteuer des Odyffeus.
Wandgemälde in Rom.



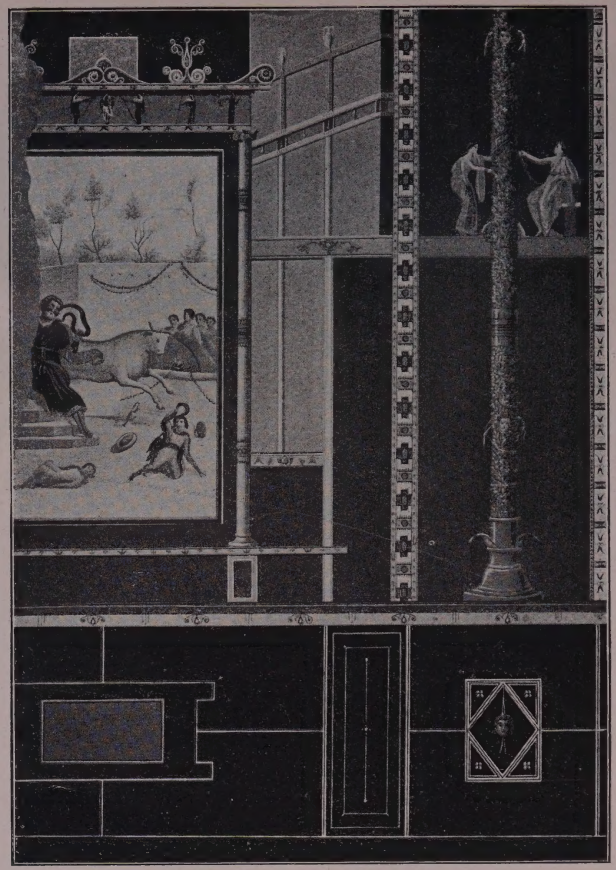
64.
Landmann mit Kuh.
Marmorrelief. München.

65.
Innenfeite einer Sardonyx-Schale.
Sog. Tazza Farnefe. Neapel.



66.
Reliefgefäß aus farbigem Glas. London.

67.
Silbergefäß aus Hildesheim.
Berlin.



68.
Wandmalerei dritten Stils. Aus Pompeji.

4-B32293

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00601 1502